

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav pro dějiny umění

Bakalářská práce

Alžběta Semrádová

Vývoj květinových zátiší od antiky po závěr baroka

The Development of Floral Still Life Paintings from Antiquity to the Late Baroque

Praha 2015

Vedoucí práce: prof. PhDr. Lubomír Konečný

Ráda bych poděkovala vedoucímu práce prof. PhDr. Lubomíru Konečnému za veškerý jeho čas věnovaný této práci a cenné rady.

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Praze dne 11. 8. 2015

.....

Alžběta Semrádová

Anotace

Bakalářská práce podává obecný nástin vývoje malby zátiší od antiky po konec baroka v rámci evropského kulturního kontextu, přičemž důraz je kladen na květinová zátiší. Text je členěn do čtyř kapitol. První kapitola se věnuje zátiší v dobách antiky, které později inspirovalo malíře mladších epoch, nicméně snaží se též upozornit na rozdílná chápání těchto specifických námětů. Nechybí ani citace antické literatury. Druhá kapitola představuje zátiší doby středověku, období, ve kterém se závazně utvářela křesťanská ikonografie. Samostatná zátiší neexistovala, nicméně pozvolna se začínala prosazovat v rámci náboženských obrazů jako nositelé skryté symboliky. V další kapitole je představeno renesanční zátiší v souvislosti se stíráním rozdílů mezi uměním a pozorováním přírody v rámci vědeckého poznání. Malbě zátiší v baroku se věnuje poslední kapitola, která zkoumá vývoj samostatných obrazů zátiší především v období 17. a 18. století a uvádí rozdíly mezi zátišími vznikajícími v různých evropských uměleckých centrech.

Klíčová slova: zátiší, vývoj, květiny, ikonografie, symbolika

Abstract

The thesis provides a general outline of the development of the still life paintings from antiquity to the end of the Baroque era in the European cultural context with an emphasis on the floral still lifes. The text is divided into four chapters. The first chapter is devoted to the still life paintings in ancient times, which later inspired painters of the younger ages, but also tries to point out to the different understanding of these specific themes. Some quotations of ancient literature are attached. The second chapter introduces the medieval still lifes. In those times the Christian iconography has formed. The independent still lifes did not exist, however slowly began to appear within religious images like the bearers of the hidden symbolism. In the following chapter the Renaissance still life is introduced in the context of reducing the differences between art and nature observation in connection with scientific knowledge. The last chapter deals with the Baroque still life painting, examines the development of individual still life paintings, mainly from the 17th and 18th centuries, and presents the differences between still life produced in different European art centres.

Keywords: still life, development, flowers, iconography, symbolism

Obsah

1. Úvod.....	6
2. Zátíší v období antiky.....	8
2. 1. Antická literatura jako klíč k pochopení xenií, pojem ekfráze.....	8
2. 2. Mimesis a rhopografie.....	10
2. 3. Symbolika antických xenií.....	12
3. Zátíší v období středověku.....	15
3. 1. Zátíší v uměních středního věku.....	16
3. 2. Vývoj a vyvrcholení zobrazování rostlin ve středověku.....	18
3. 3. Ikokografie rostlin a její literární předlohy.....	20
4. Zátíší v období renesance.....	23
4. 1. Vývoj malby zátíší a přírodních motivů v Itálii 15. a 16. století, využití perspektivy.....	24
4. 2. Grafika, rukopisy a přírodovědné ilustrace: spojení vědy a umění, spolupráce učenců s umělci, nové druhy květin.....	25
4. 3. Zátíší a rostliny v malbě 16. století v severní a střední Evropě.....	27
4. 4. Symbolismus květin na renesančních obrazech, antické inspirace	28
5. Zátíší v období baroka.....	31
5. 1. První samostatné obrazy kytic ve váze.....	32
5. 2. Vlámská a holandská květinová zátíší.....	34
5. 2. 1. Severní Nizozemí.....	35
5. 2. 2. Španělské Nizozemí.....	36
5. 3. Vývoj malby květinových zátíší v Německu.....	37
5. 4. Vývoj malby květinových zátíší ve Španělsku.....	38
5. 5. Vývoj malby květinových zátíší v Itálii.....	40
5. 6. Vývoj malby květinových zátíší ve Francii.....	41
5. 7. Symbolika barokních květinových zátíší.....	42
6. Závěr.....	44
Bibliografie	47
Obrazová příloha.....	51
Seznam vyobrazení.....	52

1. ÚVOD

Vznik zátiší jako samostatné kategorie výtvarného umění je obecně kladen do nizozemského prostředí počátku 17. století, nicméně již v této době, kdy bylo uznáno za plnohodnotné umělecké dílo, mělo za sebou dlouhou cestu. První dochovaná zátiší pocházejí z dob antiky a ani období středověku či renesance tyto motivy zcela neodmítlo. Na vývoj zátiší lze tudíž nahlížet jako na kontinuální linii, doprovázející umění ve všech epochách civilizované evropské kultury.

Barokní obrazy „tiše stojících věcí“, jak nazval zátiší teoretik Joachim von Sandrart (1606-1688),¹ byly svou nehybností a klidnou harmonií protikladem dramatickým mytologickým a náboženským výjevům. Patetické barokní výjevy často poskytovaly průhledy do vzdálené krajiny, avšak zátiší se obracela k předmětům denní potřeby a činila z nich hlavní námět. Nabádala tak diváka k zamyšlení a tiché kontemplaci.

Obrazy zátiší se téměř ihned staly oblíbeným sběratelským artiklem a toto postavení jim zůstalo prakticky do dnešních dní. Zcela opačně tomu však bylo s jejich postavením v rámci hierarchie malířských druhů, která jim přiznala poslední místo v celkovém výčtu, za malbou figurální a historickou, krajinomalbou, žánrem a portrétem.² Tato skutečnost vedla k malému zájmu teoretiků o obrazy zátiší a teprve 20. století přineslo počátky systematického zkoumání vývoje tohoto malířského odvětví. Převratnou událostí byla jistě výstava Charlese Sterlinga v pařížské Oranžerii roku 1952 nazvaná „La nature morte de l'antiquité à nos jours“. Sterling zde nastínil již zmíněný kontinuální vývoj malby zátiší od antiky po současnost a zároveň upozornil na důležitou roli románských zemí, především Itálie, při jeho utváření. Právě zde sehrály významnou roli znovuobjevené starověké památky, které jednak inspirovaly umělce přímo, jednak skrze antickou literaturu. Sterlingovi se taktéž podařilo interpretovat mnohá vystavená díla ve zcela novém kontextu, a tím nastínit nové názory.³

Tato práce rovněž sleduje vývoj zátiší - od antiky po závěr baroka. Již při přípravě jsem si dala za cíl věnovat všem kapitolám, dělicím vývoj dle dějinných období, přibližně stejnou pozornost a nesoustředit se výrazně na éru baroka. Toto široké téma jsem zúžila výběrem specifického námětu květinových zátiší, i když v některých kapitolách, pakliže jsem to považovala za nezbytné, jsem zmínila i obecný vývoj malby motivů zátiší. Taktéž jsem se snažila věnovat vývoji symbolického významu květin a nastínit otázky, na které hledají badatelé dodnes odpovědi, případně na jejichž odpovědi se ve svých názorech liší.

Ačkoli se ve své práci soustředím na vysoké umění, považuji za nezbytné zmínit alespoň okrajově lidové umění, neboť v mnoha zemích se právě květiny staly základem lidových

1 Hana SEIFETROVÁ: Klidožití. Zátiší ze sbírek Strahovské obrazárny. Praha 2013, 7.

2 Hana SEIFETROVÁ: Georg Flegel. Praha 1992, 7.

3 Jaromír ŠÍP: Flámská a holandská zátiší 17. století z Národní galerie v Praze. Praha 1967, 4.

výtvarných tradic, stejně jako lidové slovesnosti a květomluvy. Bylo by tedy vhodné nahlížet na zobrazování květin i v tomto kontextu. V souvislosti s tímto krátkým odchýlením od hlavního proudu který sleduji, bych chtěla taktéž připomenout významnou roli rostlinných motivů mimo evropskou kulturu, konkrétně v asijském a islámském umění, kde se přírodní náměty staly v mnohem větší míře určujícími složkami umění.

Norman Bryson v jedné ze svých knih věnovaných zátiší uvádí (v rámci vztahu studentů k tomuto malířskému odvětví): „Not quite the province of the serious and ambitious student; not really the most recommendable topic for a dissertation that would wish to show its professional mettle.“⁴ Přeji si, aby tato práce, jakkoli pouze shrnuje předešlá bádání, byla hodnotným textem objasňujícím ve stručnosti vývoj květinových zátiší se zřetelem na mnoho aspektů, které tento vývoj ovlivnily, jako například antická literatura, botanické studie atd. Přeji si, aby mé ambice nedostály Brysonovým slovům.

4 Norman Bryson: Looking at the Overlooked. Four Essays on Still Life Painting. Cambridge, Massachusetts 1990, 8.

2. ZÁTIŠÍ V OBDOBÍ ANTIKY

O existenci zátiší v antickém světě máme několik dokladů. Jednak to jsou přímo vykopávky, důležitým zdrojem poznání jsou však také texty různých autorů, živě popisující jednotlivá díla. Jakkoli by se tedy problematika antických zátiší nemusela zdát obtížná, nalezené archeologické nálezy jsou ve většině případů neúplné a i svědectví autorů mají svá úskalí. Dostáváme se tudíž do problémů pochopení těchto zátiší jako celku, stejně, jako pochopení jejich významu.

Antická zátiší jsou obecně označována jako *xenia*, nicméně při jejich studiu se setkáváme i s dalšími pojmy jako *mimesis*, *rhopografie*, v případě literatury s termínem *ekfráze*. (Jednotlivým termínům jsou věnovány následující podkapitoly.) Ironií osudu je bohužel skutečnost, že tyto ekfráze ani v jednom případě nepopisují dochovaná díla.

Xenia byla později velmi inspirativní pro umělce dalších epoch a je možno nahlížet na vývoj zátiší jako na kontinuální linii začínající antikou a končící *de facto* v dnešních dnech, avšak je nutno uvědomit si, že pro každé období je příznačné jiné chápání funkce těchto obrazů. Je nepochybné, že *xenia*, ačkoli zdánlivě zapomenuta, inspirovala umělce dalších generací a stylově a technicky je ovlivňovala. Význam a účel maleb zátiší však, jakkoli na první pohled podobný, s sebou nesl rozdílná sdělení.

2. 1. Antická literatura jako klíč k pochopení xenií, pojem ekfráze

Ekfrází se obecně rozumí umělecký popis, jehož pěstování bylo v antice součástí rétoriky.⁵ S tím je spojena otázka, do jaké míry se jedná o popis konkrétního uměleckého díla. Přestože se dochované ekfráze uměleckých děl svými náměty a celkovým působením na diváka velmi blíží objeveným freskám a mozaikám, není vyloučeno, že popisovaná díla nikdy fyzicky neexistovala, že byla pouhým výplodem fantazie, rétorickým cvičením. Ačkoli otázka věrohodnosti ekfrází zůstává dodnes nezodpovězena, jsou pro nás i přesto důležitým zdrojem informací o chápání těchto děl ve své době.

Většina dochovaných popisů je součástí knih přesahujících znalosti o umění, jako například různých kompendií, filozofických pojednání atd. Příkladem může být i Vitruviův spis *De architectura libri decem*. V knize šesté, kapitole sedmé Řecký obytný dům se poprvé setkáváme s termínem *xenia*, užitým v souvislosti s uměním.⁶

„Poněvadž totiž Řekové byli taktnějšího chování a bohatší, zřizovali pro hosty z ciziny jídelny, ložnice a komory se zásobami potravin; první den je zvali ke stolu, později jim však posílali kuřata, zeleninu, ovoce a ostatní plody venkovského hospodářství. Proto

5 Václav BAHNÍK/Jaromír BĚLSKÝ/Helena BUSINSKÁ a kol.: *Slovník antické kultury*. Praha 1974, 180.

6 Zdeněk KAZLEPKA: *V zahradě Armidině. Italské barokní zátiší v Čechách a na Moravě*. Brno 2007, 16.

*malíři své obrazové znázornění věcí posílaných těmto hostům nazvali xenia (hostinné dary). Proto si muži při návštěvě nepřipadali jako v cizině, neboť v těchto hostinných místnostech měli svou osobní svobodu.*⁷

Slovo xenia, odvozené od slova xenos neboli host, lze přeložit jako „dary pro hosty“.⁸ Xenia tudíž vyjadřovala pohostinnost jako takovou, de facto tedy vztah hostitele a hosta.⁹ Později, přeneseně, byla užívána jako název pro zátiší, zobrazující tyto dary přichozím a připomínající laskavost hostitele. Zde je tedy zřejmý rozdíl mezi posláním zátiší v antice a zátiším pozdějších dob, která si většinou kladou za cíl prostřednictvím přírody poukázat na všemohoucnost Stvořitele.

Dochovaná xenia z Pompejí, Herculanea, Boscoreale a dalších míst zobrazují nejčastěji mrtvá zvířata, ze stěn visící dvojice ptáků, ryby, koše s ovocem (fíky, jablka, hrozny), talíře a džbány, sklenice naplněné vodou s odražejícími se paprsky světla.[1] Motiv samostatného květinového zátiší není příliš běžný, zobrazení květin se většinou váže k námětům zobrazujícím větší celek, jako například zobrazení zahrad, mytologických příběhů apod., případně je použito květinových sestav k vytvoření dekorativních girland.[2]

Všechny předměty, pokrmů a dary přírody jsou zobrazovány neobyčejně věrohodně. Prostor, ve kterém se objekty nachází, bývá členěn kamennými stupni, velmi často jsou předměty umístěny v nikách či skříních, rozdělených policí na dvě etáže (tento motiv bude později mnohokrát opakován), čímž vzniká dojem prostorové hloubky. Oblíbený byl motiv iluzivní architektury a zahrad, případně scén vyprávějících heroické příběhy, pokrývající mnohdy všechny stěny místnosti, a dávající tak návštěvníkovi pocit přítomnosti v jiném prostoru, dokonalého optického klamu.¹⁰ Rostliny jsou znázorněny mimořádně realisticky, ať již se jedná o olivovníky, citronovníky, pomerančovníky, oleandry, granátovníky nebo jiné rostliny. Stejně platí i pro zvířata doplňující a oživující výjevy. Obecně platí, že antické malířství se vyznačuje neobyčejným citem pro detail.

Zřejmě nejznámějším ekfrastickým dílem je kniha Eikones Filostrata staršího, žijícího ve 3.století. Jde o popis rozsáhlé obrazové sbírky neznámého neapolského milovníka umění, v jejíž kolekci jsou zastoupena ponejvíce díla mytologická a historická, ale také krajinomalby a dvě xenia.¹¹

První z nich popisuje zátiší s fíky, ovocem, vínou révou a vrabcem. Líčí krásu purpurových fíků ležících na velikých listech vinné révy. Některé z nich právě dozrály, jiné naopak začínají prskat a pomalu z nich vytéká sladká šťáva. Na konci větve vinné révy sedí vrabec a sám si

7 VITRUVIUS: Deset knih o architektuře. Praha 1979, 223. Překlad Alois Otoupalík.

8 BAHNÍK/BĚLSKÝ/BUSINSKÁ 1974 (pozn. 5) 674.

9 Pino BLASONE: Mimesis in Ancient Art. 2009, 2. http://www.academia.edu/969735/Mimesis_in_Ancient_Art, vyhledáno 3. 6. 2015

10 BRYSON 1990 (pozn. 4) 35-43.

11 Ibidem 18.

dopřává těchto nejsladších fiků. Zátíší je doplněno o kaštiny a dvě skupiny hrušek a jablek, vždy po deseti. Dále jsou popisovány třešně a (blíže nespecifikované) ovoce v koši. Nakonec je popsán med, sýr a misky s mlékem.

Druhá xenia přibližuje, dnes bychom řekli, lovecké zátíší. Malíř zde zobrazil dva zajíce, jednoho v kleci, druhého staženého z kůže a visícího z dubu, přičemž jeho dolní končetiny nesou stopy po psích čelistech. Sám pes ze zobrazen, jak odpočívá ve stínu stromu. Dále je vyobrazeno deset kachen a deset hus s vytrhaným peřím, připravených pro kuchaře. Nechybí ani chleby v košíku, některé z nich okořeněné petrželí, fenyklem a mákem, kořením, které přináší spánek. V dalším košíku je připraveno právě utržené a ještě orosené ovoce. Nezapomnělo se ani na dezert. Je zde připraven med, do kterého budou namáčeny žaludy, a palathé neboli sladké pečivo či koláč.¹²

Do jaké míry jsou ale Filostratova svědectví věrohodná, zůstává otázkou, která badatele zaměstnává již mnoho desetiletí, ne-li století. Hlavním argumentem proti spolehlivosti Eikones je skutečnost, že Filostrátos byl athénský, později římský, sofist, tedy filozofem, věnujícím se různým učením, mj. tedy i rétorice.¹³ Je proto možné, že spis vznikl jako rétorické cvičení, snažící se vyvolat v čtenáři emoce, stejné, jaké by popisovaná díla vyvolávala, kdyby čtenář skutečně před obrazy stál. V případě zmíněných xenií by konečný výsledek asi nebyl tak působivý, nicméně je třeba si uvědomit, že celý spis popisuje na 65 obrazů, z nichž většina námětů líčí mytologické scény.

Filostratos se navíc při svých popisech zcela výjimečně zabývá kompozicí obrazů. I v případě zmíněných zátíší tedy nemáme žádná vodítka o rozvržení předmětů v prostoru. Nevíme, které z nich byly zobrazeny nahoře a které dole, které blízko a které daleko, které vpravo a které vlevo. Podporovalo by to tedy názor, že ona neapolská galerie nikdy neexistovala a byla pouze výplodem Filostrátovy fantazie, která se skrz jeho Eikones měla stát naší realitou. Ať je pravda kdekoli, badatelé se při svých diskusích a ve svých knihách ale nakonec shodují, že význam Eikones pro pochopení antického malířství je nezpochybnitelný, ať již popisovaná díla byla skutečná či nikoli. Uvedené obrazy se navíc velmi podobají malbám nalezeným ve vykopávkách a celkově tedy nijak nevybočují z dobové umělecké produkce.

2. 2. Mimesis a rhopografie

O zátíší se ve svém nejslavnějším spise *Historia naturalis* okrajově zmiňuje i Plinius. Hovoří o slavném umělci Pyraeikosovi, který se specializoval na malbu žánrů a zátíší.

„Je slušno popřát místo i těm, kteří se proslavili v méně vznešené malbě, jako byl

¹² Ibidem 18-19.

¹³ BAHNÍK/BĚLSKÝ/BUSINSKÁ 1974 (pozn. 5) 219,572.

Pyraeikos. Uměním snad stojí něco málo v pozadí; oblíbil si sice malicherné náměty, ale získal jimi svrchovanou slávu; totiž holírny, ševcovské dílny, oslíky, vařivo a podobné věci. Dali mu jméno „Ušmudlaný“, ale na jeho obrazech je tolik půvabu, že byly leckdy prodány za vyšší cenu než obrazy s náměty vznešenými.“¹⁴

Z výše uvedeného příběhu je možno udělat si představu o postavení malíře „méně vznešené malby“ v antickém světě. Hierarchie malířských druhů, jak ji později přineslo 17. století, tedy nebyla ničím novým. Badatel Charles Sterling v této souvislosti poukázal na rozdíl mezi „megalografií“ a „rhopografií“. Zatímco pojmu megalografie bylo užíváno v souvislosti s vyobrazením velkých témat (např. legendy o bozích, hrdinské boje atd.), rhopografie vyjadřovala vyobrazení nedůležitých, běžných věcí. Kromě zátiší do ní tedy byla řazena například krajinomalba a žánr.¹⁵

Pro zátiší a portrét, mnohem více než pro jiná malířská odvětví, byla rozhodující problematika mimesis, neboli napodobení vnějšího světa. Mimesis byla základním pojmem antické teorie umění a její dokonalé zvládnutí bylo pro malíře určující podmínkou. Jednalo se o ideální napodobení doplněné tvůrčí činností (závislou na inspiraci), což vedlo k samostatnému uměleckému projevu. Zde se dostáváme obecně k otázkám zobrazení, rozdílným názorům Platóna a Aristotela, z nichž první viděl reálný svět jako obraz světa ideí a umělecké dílo tedy podle něj jen napodobovalo napodobené, druhý se zabýval spíše otázkami hmoty a formy, uměleckého díla a přírody.¹⁶ Nebudu zde však dále tyto teorie rozebírat, jednak bych se tím pouštěla do filozofických úvah nad uměním jako takovým, jednak bych tím značně odbočila od tématu práce.

Velice známým příkladem ilustrujícím důležitost mimesis ve starověkém světě je příběh o dvou malířích, Zeuxiosovi a Parrhasiovi, o nichž píše Plinius.

„O posledním (tj. o Parrhasiovi) je známo, že se pustil v zápas se Zeuxidem. Zeuxis přinesl hrozny tak dobře vystižené, že se na jeviště slétali ptáci; Parrhasios namaloval obrázek draperie; Zeuxis ji považoval za skutečnou roušku a žádal, aby ji Parrhasios odhrnul. Pozban svůj omyl, poblahopřál Parrhasiovi, že oklamal umělce, kdežto on sám jenom ptáky. Vypravovalo se dodatkem, že potom Zeuxis namaloval chlapce nesoucího hrozny, a když se opět na ně slétali ptáci, vyčítal si hněvivě s touž upřímností, že namaloval hrozny lépe než chlapce, ježto by se ho přece ptáci měli bát.“¹⁷

Tato historka nevypráví pouze o zápase dvou malířů, který z nich dokáže svým mistrovstvím oklamat toho druhého. Vypráví také o soutěži malíře se samotnou přírodou, o snaze vyvolat v

14 PLINIUS starší: Kapitoly o přírodě. Praha 1974, 279–280. Přeložil František Němeček.

15 BRYSON 1990 (pozn. 4) 61.

16 BAHNÍK/BĚLSKÝ/BUSINSKÁ 1974 (pozn. 5) 388–9.

17 PLINIUS starší 1974 (pozn. 14) 272.

divákovi dojem skutečnosti zaměnitelné s realitou. Později se dosažení této dokonalé iluze bude nazývat *trompe l'oeil* (klam oka). Charles Sterling tento pojem charakterizoval jako projev, který chce dát zapomenout na kvality malířství a uchází se o splynutí se skutečností.¹⁸

2. 3. Symbolika antických xeníí

Zobrazování živé přírody, ať již z rostlinné či živočišné říše, je snad ve všech kulturách úzce svázáno s náboženstvím. Stejně jako později ve středověku, který položil základy křesťanské ikonografie, i zde hrály pro vývoj symboliky nejdůležitější roli specifické vlastnosti rostlin a zvířat. Navíc je nutno zmínit, že středověká ikonografie přejímala a později k obrazu svému přeměňovala, nemálo symbolů z antiky, známých skrze raně křesťanské umění.

V řecké a římské mytologii hraje příroda nezastupitelnou roli jednak jako atributů jednotlivých bohů, jednak jako spolutvůrce často velmi dramatického děje. Velmi známým příkladem jsou jistě Bakchovy vinné hrozny, ale vzpomeňme také řeckou Deméter, případně její římskou obdobu Ceres, jejichž znakem je snop obilí nebo kukuřice, roh hojnosti naplněný plody země, popřípadě vlčí mák. Granátové jablko a kdoule byly atributem Venuše symbolizující plodnost. Oba plody se později staly symboly Panny Marie.¹⁹

Mnoho příběhů z mytologie vypráví též o proměnách bohů v rostliny nebo zvířata, ať již se tak stalo za trest, či za odměnu. Květiny, stromy a zvířata pak často nesou jména těch, kdo v ně byli proměněni. Z řecké mytologie pochází příběh o Narcisovi, chlapci, který se zamiloval do vlastního odrazu na hladině jezera a byl proměněn v květinu. Krásná Dafné se v zoufalství změnila ve vavřínový strom, aby unikla Apollónovi, čímž vtiskla vavřínu symboliku cudnosti, duchovní a tělesné čistoty. Jablko, které bylo dle Bible příčinou vyhnání z Ráje, hrálo již ve starověku negativní roli a bylo často předmětem nástrahy, která vyústila v tragickou událost. Příkladem budiž Eridino jablko, které bylo důvodem sváru, jenž měl rozsoudit Paris a jehož volba vedla k Trojské válce. (V souvislosti se symbolikou jablka nelze nezmínit fakt, že jablko se v latině řekne *mālum*, *zlo malum*.) Palma, v pozdější křesťanské symbolice atribut mučedníků, byla díky svému řeckému názvu *foinix* spojována s fénixem a stala se tudíž symbolem triumfu nad smrtí. Stejně tak olivovník již v antice symbolizoval pokoj a usmíření. Nosili ho poslové, a proto se i olivová ratolest, kterou ve Starém zákoně přinesla holubice Noemovi, stala důkazem božího usmíření. U prvních křesťanů se olivové snítky objevují na sarkofázích a v katakombách jako symbol naděje na věčný život.²⁰

I tradiční symbol lidské duše, pták, má své kořeny v antice. Plinius popisuje mozaiku s

18 SEIFERTOVÁ 1992 (pozn. 2) 46.

19 Jennifer MEAGHER: Food and Drink in European Painting, 1400–1800.
http://www.metmuseum.org/toah/hd/food/hd_food.htm, vyhledáno 12. 6. 2015.

20 Jan ROYT/Hana ŠEDINOVÁ: Slovník symbolů. Praha 1998, 99–106.

holubicemi sedícími na okraji nádoby vytvořenou Sososem z Pergamonu.²¹ Ačkoli se nám originál mozaiky nedochoval, známe tento motiv z mnoha dalších archeologických vykopávek. Je to jednak doklad o šíření, kopírování a variování oblíbených motivů (mění se počet ptáků, někdy jejich druh; motiv bývá často doplněn o rostliny) a to nejen v bezprostředním časovém horizontu po vzniku původního motivu, nýbrž i mnoho desetiletí po jeho rozšíření. Motiv s holubicemi se objevuje například v Hadriánově vile v Tivoli, na Kapitolu, ale i v mnohem pozdějším mauzoleu Gally Placidie v Raveně, postaveném mezi lety 425–430.[3] Obrovský časový úsek dělící obě zmíněné stavby je dokladem, že oblíbené motivy ve starověkém světě přetrvávaly i staletí a neztrácely na aktuálnosti, i když se v mezidobí objevovaly nové náměty. V případě Sososových holubic byla oblíbenost motivu nejspíše dána i skrytým významem, který ale bohužel dnes s přesností nedokážeme určit. Nicméně přítomnost námětu v ravenském mauzoleu, kde byla pochována císařovna Galla Placidia, svědčí o aktuálnosti tématu i v rámci raně křesťanského umění, kde byly holubice vykládány jako lidské duše pijící vodu nesmrtelnosti (případně jako metafora křtu).²²

Vrátíme-li se však zpět ke dvěma xeniím popisovaným Filostratem, pak se nabízí i zcela jiný výklad těchto zátiší. Výklad, který se nezabývá ikonografií obrazů jako takových, nýbrž jejich vzájemnému vztahu mezi sebou. Ruský kulturní teoretik Michail Bachtin upozornil na vztah jídla a lidské práce. Lidské úsilí a dřina byly nakonec přeměněny v pokrmy, přičemž se ale způsoby, jakými bylo možno zahnat hlad, v průběhu dávných let měnily. Ze sběračů, kteří si pouze berou, co jim Země vydá, se stali lovci, kteří již museli vynaložit nemalé úsilí a vymyslet co nejdokonalejší zbraně, aby získali zaslouženou odměnu.²³ Dvě zátiší popsaná v Eikones podle Bachtina symbolizují tento přerod. První xenia zobrazuje fíky, hrušky, jablka, med, mléko, sýr a další plody přírody, jejichž zrání, kvašení, sýření apod. je na člověku nezávislé, i když lze do těchto přírodních procesů zasáhnout a zefektivnit je. Vrabec, který se na zralé fíky slétl, si vybírá to nejlepší, stejně jako člověk. Oproti tomu mrtvý zajíc, kachny a husy jsou dokladem proměny lidské kultury, lovu. Xenia I. a xenia II. jsou zde tedy v pozici typu a antitypu, přírody a lidské kultury, přičemž oslavováno je obojí.²⁴

Antická xenia stojí na počátku vývoje malby zátiší v rámci evropské kultury. Pozdějším malířům poskytla návod k zachycení iluze – prostorové hloubky, odleskům světla na skleněných pohárech, ve vodě, aj. Starověké motivy zátiší přežívaly v období raně křesťanském především v katakombách, kde byl jejich význam pozměněn tak, aby vyhovoval nově nastupujícímu náboženství a pomalu formoval základy křesťanské ikonografie. V pozdějších staletích, kdy byly antické

21 PLINIUS starší 1974 (pozn. 14) 321.

22 BLASONE 2009 (pozn. 9) 5-6.

23 Michail Michajlovič BACHTIN: François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance. Praha 2007, 266–7.

24 BRYSON 1990 (pozn. 4) 21–29.

památky pomalu objevovány, staly se vzorem a inspirací mnoha umělců, kteří nejednou citovali starověké předlohy v téměř nezměněné formě.

Můžeme jen litovat, že dochovaná díla mají formu pouze nástěnných či podlahových fresek a mozaik, neboť z dochovaných literárních textů víme, že rozšířená byla i malba na dřevěných deskách (údajná neapolská galerie popsána v Eikones) nebo na slonovině. Xenia byla nejspíše poměrně oblíbeným malířským odvětvím. Samostatné motivy - dnes bychom řekli - ovocného a loveckého zátiší se objevují ve vykopávkách poměrně často, na rozdíl od květinových zátiší. Motivy rostlin se ale hojně objevují jako součást větších kompozičních celků. Z výše uvedených citací antické literatury je také zřejmý odlišný pohled (v rámci pozdějších zátiší) na antická xenia, sloužící spíše jako symbol pohostinnosti, vztahu člověka a přírody, nebo čistě jako dekorativní motiv. S výkladem xeníí jako symbolického zpřítomnění bohů jsem se v žádné literatuře nesetkala.

3. ZÁTIŠÍ V OBDOBÍ STŘEDOVĚKU

Období středověku trvající bezmála tisíc let s sebou přineslo mnoho zvratů nejen na poli politickém a církevním, ale také na poli duchovním a vědeckém (i když o vědách jako takových ještě mluvit nemůžeme). Utváření nových států a boje o moc, šíření křesťanství jako oficiálního náboženství západní Evropy a nahrazení řečtiny latinou, jakožto jazyka vzdělanců, jsou pouze zlomky mnoha změn, které se odehrály v období tzv. raného středověku, kladeném všeobecně od 5. do 11. století. V průběhu těchto století došlo také k vystřídání mnoha uměleckých slohů – od končícího raně křesťanského umění, přes karolínské a ottónské, až k nově nastupujícímu umění románskému.

Církev, která si neustále upevňovala svoji pozici, se stala rovnocenným partnerem světské moci, ale zároveň i jejím konkurentem. Následující století vrcholného středověku jsou obecně považována za nejvýznamnější epochu katolické církve. Vznikají nové řády, staví se kláštery šířící vzdělanost a Písmo svaté, ale taktéž i univerzity zakládané naopak světskými panovníky. Neustále se upevňující a rozšiřující moc papeže však nebyla přijímána kladně všemi duchovními a církev se pozvolna ocitla v krizi. Vzniklo dvojpapěžství a Evropou se šířila reformní hnutí, která ji rozdělila na katolickou a protestantskou.

Považovala jsem za nezbytné v krátkosti zde nastínit dějiny středověku, neboť se domnívám, že chceme-li sledovat vývoj konkrétního malířského druhu, ať již zátiší či kteréhokoli jiného (případně malířství či dokonce umění jako takového), je nezbytné uvědomit si historický kontext dané doby. Neméně důležité je však i zamyslet se nad literaturou, jakožto zdrojem námětů a symboliky. Přelom starověku a středověku byl obdobím velkých církevních Otců, z nichž sv. Jeroným přeložil oba biblické zákony do latiny. Bylo sepsáno nespočet traktátů, knih kázání a výkladů Bible, ale stejně tak i knih navazujících na antická učení. Veškerá literatura pak podnítila nové ikonografické motivy v umění, které se právě v období středověku kanonizovaly a přetrvaly až do dnešních dní. Symbolika rostlin byla ovlivněna jak přežívající tradicí antické mytologie, tak vznikem a překlady mnoha herbářů, popisujících léčivé účinky jednotlivých rostlin, které pak stály základem jejich symbolické řeči.

Samostatná zátiší ve středověku téměř neexistovala, pouze z nizozemské produkce pozdního 15. století se nám dochovalo pár vzácných exemplářů. Motivy zátiší byly většinou součástí větších kompozičních celků. Současně se zvyšujícím se zájmem o přírodu a okolní svět, pozvolna viditelným v období pozdního středověku, se však předměty obklopující člověka, tzn. i květiny, ovoce a stromy, vrací do výtvarného umění. Jejich pozice se neustále upevňuje a sílí realismus jejich zobrazení.

3. 1. Zátíší v uměních středního věku

Ve svých počátcích středověké umění stále ještě navazovalo na antickou tradici, současně ji však přetvářelo tak, aby se shodovala s učením nově nastupující církve. V katakombách prvních křesťanů se objevuje mnoho motivů zátíší, čerpajících inspiraci z dob dřívějších. Jsou to převážně náměty symbolizující eucharistii, křest a Ježíše Krista, případně církev (vinné hrozny, koše s rybami apod.). Rané křesťanské umění se však vědomě omezovalo pouze na nezbytné motivy, které navíc značně zjednodušovalo, aby se tak odlišilo od ostatních náboženství.²⁵ Starověká tradice je rozeznatelná i na Ravenských mozaikách ze 6. století, kde můžeme nalézt mnoho květů, vyobrazených tak věrně přírodě, že téměř není možné splést se v jejich identifikaci. Obdobně je to i s jinými motivy ze světa přírody, například zvířaty. Náměty, jenž by mohly být považovány za předobrazy zátíší, se vyskytují jako doplňující témata. [4]

Umění období karolínského a ottónského se dochovalo pouze ve zlomcích. Doklady o tehdejší malířství poskytují prakticky jen iluminované rukopisy, nicméně i v nich můžeme nalézt motivy zátíší. Většinou jde o vyobrazení písařského pulpitu na fóliích věnovaným evangelistům. Méně často se setkáme se zobrazením otevřené knihovny s knihami, případně s prostřeným stolem na výjevech Poslední večeře. Srovnatelně tomu je i v období románském. [5]

Změna nastávala s příchodem gotického umění. Na rozdíl od zmíněných období raného středověku, která opovrhovala krásami pozemského světa, a jejichž umění v souvislosti s tímto názorem zobrazovalo předměty a přírodniny pouze v několika málo případech (odůvodněných navíc přísnými pravidly použití), začalo gotické malířství a sochařství pozvolna zobrazovat okolní svět.²⁶ Dříve byly květiny, stromy a předměty reálného světa zobrazovány pouze jako atributy svatých, rozvíjející jejich ikonografii, velmi vzácně jako dokreslení náboženských témat prostému divákovi. Obrat přišel v období 12. a 13. století, v době nástupu nového uměleckého slohu – gotiky – na jehož počátku stály vize opata Sugera. Následovali další velcí filozofové a teologové, jakými byli například sv. Dominik, sv. František z Assisi nebo Tomáš Akvinský, kteří svými spisy a pojetím víry ovlivnili celý křesťanský svět, jeho myšlení a umění.

Gotická díla se snažila navrátit od strnulosti a schematičnosti k realismu, sloužícímu však stále k zprostředkování neviditelného, nadpozemského světa (oproti dřívějším obdobím ale formou, která by byla přijatelná pro širší publikum). Gesta figur a výrazy tváří postupně ožívaly a s nimi se i prostor, ve kterém byly zobrazeny, naplňoval knihami, rozličnými předměty každodenního života, rostlinami a průhledy do krajiny nebo interiéru. Tyto tendence se v umění začínají stále více uplatňovat během 14. století, kráčíce ruku v ruce se zájmem o prohloubení prostoru.

25 Manfred LURKNER: Slovník biblických obrazů a symbolů. Praha 1999, 18.

26 KAZLEPKA 2007 (pozn. 6) 17.

Právě italské trecento bylo dle Erwina Panofského obdobím, v němž lze hledat počátky tzv. skrytého symbolizmu. Tato teorie, jež rozvedl v jedné ze svých knih, je založena na hypotéze, že většina, či dokonce všechny zobrazené předměty na obraze mají svůj symbolický význam. Skrytý symbolismus je podle Panofského výsledkem přizpůsobení nově nalezeného naturalismu předešlé křesťanské ikonografii, přičemž konkrétně italští umělci využívali k zobrazení této utajené ikonografie na svých obrazech ponejvíce soch či reliéfů doprovázejících architekturu, ve které byl výjev zobrazen.²⁷

Malířem, který stál na počátku těchto tendencí, byl i Giotto di Bondone (†1337). Na jeho obrazech a freskách se setkáváme, jako na jedněch z prvních, s motivy odpozorovanými ze skutečného světa, stojícími u zrodu malby zátiší.²⁸ Giottova díla jsou plná architektury a průhledů do krajiny. Pravdou je, že jeho zobrazení rostlin je stále velmi schematické, nicméně i přes to lze vypočítat snahu o rozlišení jednotlivých druhů stromů a květin, jako například na obraze Útěku do Egypta. [6] Tento směr bude sledovat i další generace, která již vytvoří obrazy, jejichž pozadí budou tvořit průhledy do reálné krajiny či, v rámci sledování rostlinné ikonografie velmi zajímavé, rozkvetlé zahrady.²⁹

Vrátíme-li se k tématu zátiší, je zde jistě nutno uvést příklad freskové výzdoby Taddea Gaddiho (kolem 1300–1366) v kapli Baroncelli v kostele Santa Croce ve Florencii, provedené v letech 1337–8.³⁰ Toto velmi často uváděné dílo je pravděpodobně prvním samostatným výjevem zátiší ve středověku (popř. nejstarším, který se dochoval do dnešních dnů), zároveň je však i ukázkou navázání na antickou tradici, přežívající a inspirující umělce v Itálii prakticky ve všech dobách. Ve spodním pásu freskové výzdoby kaple se nachází šest iluzivních nik, přičemž ve dvou z nich jsou umístěny liturgické předměty. Prostor je v obou případech rozdělen policí do dvou etáží, v kterých se nachází nádoby s vínem a vodou, pyxida, cínový talíř a kniha. Antická tradice je zde vidět jak v umístění předmětů do prostoru, tak i v jeho základním rozvržení, neboť horizontální dělení nik na dvě poloviny bylo častým motivem starověkého nástěnného malířství.³¹ [7] [8]

Během dalších desetiletí 14. století můžeme sledovat přibývání motivů zátiší v uměleckých dílech napříč Evropou. Zaměříme-li se na květinová zátiší, budeme nejčastěji hledat obrazy s mariánsko-christologickou tematikou, jako například Zvěstování Panně Marii, Narození Krista, Klanění tří králů, Madonny nebo italské Maesty.

Snahy o zobrazování skutečnosti vyvrcholily ve franko-vlámském malířství 15. století, které kromě realismu udivuje i bohatou symbolikou. Oblast Flander měla již v době pozdního středověku

27 Erwin PANOFSKY: *Early Netherlandish Painting. Its origins and character*. Cambridge, Massachusetts 1958, 141.

28 Claus GRIMM: *Stillleben. Die italienischen, spanischen und französischen Meister*. München 2011, 127.

29 Robert SUCKALE/Matthias WENIGER/Manfred WUNDRAM: *Gotika*. Köln. Praha 2007, 15.

30 GRIMM 2011 (pozn. 28) 127-30.

31 SEIFERTOVÁ 1992 (pozn. 2) 46.

specifické postavení, dané blízkostí Severního moře. Díky ní se toto území stalo centrem mezinárodního obchodu s rychle se zvyšující životní úrovní měšťanské společnosti.

Byli to právě francouzští a vlámské umělci, kterým se poprvé plně podařilo vytvořit obrazy živé skutečnosti. Dosáhli toho studováním přírody, každodenního života, lidského těla, ale také iluzivními prvky, jako například odrazy v zrcadle. Čím více napodobovali vlámské malíři viděný svět, tím více cítili potřebu nasýtit ho významy. Tyto snahy je možno sledovat především v dílech Mistra z Flémalle (kolem 1375–1444), ale především v tvorbě Jana van Eycka (kolem 1390–1441). Postupné zdokonalování skrytého symbolismu směřovalo k jeho důslednému a promyšlenému užívání, jež se pozvolna stalo základní podstatou tvorby vlámských umělců.³²

Z doby krátce před rokem 1500 pochází také první příklady deskových obrazů, zobrazujících samostatný motiv zátiší, bez jakéhokoli figurálního výjevu. Claus Grimm ve své knize *Stilleben* věnované nizozemským a německým mistrům uvádí jako příklad obraz anonymního nizozemského mistra aktivního kolem roku 1470. Zobrazuje niku horizontálně dělenou policí, z části překrytou bílým plátnem, na níž jsou umístěny knihy. Dole stojí měděný džbán a umyvadlo, po levé straně visí ručník. Grimm cituje další autory a dává tyto předměty do souvislosti s Kristovou obětí. Poukazuje na akt mytí nohou při Poslední večeři a podobnost plátna s rubášem, do kterého bylo zabaleno Kristovo mrtvé tělo. Velmi důležitá je jistě skutečnost, že se tento motiv vyskytuje na zadní straně obrazu zobrazujícího Pannu Marii, a tudíž je nepochybné, že spolu oba výjevy úzce souvisí.³³ [9]

Z výše uvedeného je zřejmé, že ačkoli byl motiv samostatného zátiší v období středověku poměrně vzácným fenoménem, bylo by nesprávné tvrdit, že neexistoval vůbec. Zároveň byl ale vždy v těsné spojitosti s obrazy křesťanskými, a tudíž očividně symbolický. V pozdějších letech, kdy se již obrazy zátiší vyčlenily od ostatních malířských druhů jako nezávislé typy závěsného obrazu, tento skrytý význam přetrval a jistým způsobem je tedy možno chápat středověká zátiší jako předobrazy pozdějších děl.

3. 2. Vývoj a vyvrcholení zobrazování rostlin ve středověku

Zatímco předchozí text byl věnován zobrazování zátiší a rostoucímu realismu v dílech středověkých umělců, v této podkapitole bych se ráda zabývala zobrazováním rostlinných motivů a jejich časovému vymezení.

V období karolínského, ottónského a románského umění se můžeme již poměrně často setkat se stylizovaným rostlinným dekorem. Druhá identifikace rostlin je až na výjimky sporná a

32 PANOFSKY1958 (pozn. 27) 142–3.

33 Claus GRIMM: *Stilleben*. Die niederländischen und deutschen Meister. Stuttgart 2001, 22.

využití motivu bylo tedy spíše dekorativní. Je-li možno rostliny rozpoznat, jedná se nejčastěji o listy vinné révy, odkazující k motivům eucharistie. Takovýchto motivů bylo využíváno na hlavicích sloupů, vlysech nebo archivoltách portálů.

Raná gotika s sebou přinesla, jak již bylo nastíněno výše, nové nahlížení na umění a tedy i na symboliku rostlin, která se pomalu začínala objevovat v dílech umělců. Od 13. století můžeme ve větší míře pozorovat přibývání rostlinných motivů v katedrálním sochařství, avšak stejně tak i v iluminovaných rukopisech a deskovém malířství.³⁴ Do konce tohoto století však nebyly květiny až na výjimky druhově rozlišovány a jejich symbolika byla téměř bezvýhradně christologická či mariánská.³⁵

Změna nastala během 80. let 14. století, kdy se v malířství i plastice pozvolna začíná znázorňovat celá řada věrně zachycených rostlin, načež od počátku 15. století je toto realistické ztvárnění téměř běžné.³⁶ Svého vrcholu dosahuje malba rostlin ve středověku na obrazech francouzských a vlámských umělců 15. století, kteří již pracují s botanicky studovanými předlohami.³⁷

Jedním z prvních zobrazení samostatného květinového zátiší v dějinách evropského výtvarného umění je *Kytice ve váze* (kolem 1490) od Hanse Memlinga (1433–1494). Stejně jako *Zátiší s knihami, džbánem a umyvadlem* (viz. výše) i tento obraz tvořil zadní stranu desky, na níž je portrét modlícího se muže. Jednalo se s největší pravděpodobností o triptych, zbylé dvě desky jsou však ztraceny.³⁸ Prostor je redukován na potměšlou niku osvětlenou šikmým světlem. Na podložce zakryté perským kobercem je postavena majoliková váza s monogramem IHS, ve které jsou naaranžovány tři druhy květin. Bílá lilie a kosatce symbolizují Pannu Marii, orlíček zde zastupuje Ducha svatého. [10]

Zobrazování rostlin tedy provázelo umění celého středověku. Během staletí je možno sledovat vývoj zobrazování květin a stromů od stylizovaných motivů až po nejvěrnější zobrazení. Stejně tak je ale možno sledovat přibývání nových rostlinných druhů v umění, závislých na postupně se zvyšujícím zájmu o přírodu, šířícímu se díky herbářům. Nové poznatky o vlastnostech rostlin formovaly jejich pozdější ikonografii a tedy i postupné rozšíření do uměleckých děl. Obecně ale platí pro veškeré středověké umění, že jakékoli znázornění rostlin, ať již stylizovaných nebo odpovídajících skutečnosti, podléhalo křesťanské symbolice.

34 GRIMM 2011 (pozn. 28) 126.

35 ROYT/ŠEDINOVÁ 1998 (pozn. 20) 80.

36 Ibidem 81.

37 GRIMM 2011 (pozn. 28) 135.

38 GRIMM 2001 (pozn. 33) 22.

3. 3. Ikonografie rostlin a její literární předlohy

V období středověku, tak těsně svázaném s křesťanskou církví, urazila ikonografie rostlin dlouhou cestu. Přes prvotní doznívání symbolů přejatých ještě z dob antiky, na které plyně navázalo starokřesťanské umění, skrz skepsi ke znázorňování většiny symbolů, jakožto motivů jednak nehodných zobrazení na obrazech svatých, jednak jako zbytečných a odvádějících divákovu pozornost, až po vytvoření základů křesťanské ikonografie, opírající se o Bibli stejně, jako o knihy velkých filozofů a teologů.

Rostlinná symbolika čerpala především z vlastností a vzhledu jednotlivých květů a stromů. Vlastnostmi možno chápat jednak různé léčivé účinky, ale také dobu květu a vazbu tohoto období na liturgický rok.³⁹ Důležitá byla též barva a tvar květu, počet okvětních lístků, případně místo, na kterém rostlina rostla. Pro tato poznání sehrály velkou roli středověké herbáře (například Liber Floridus Lamberta ze St. Omer z roku 1120)⁴⁰, které navíc obsahovaly poměrně věrně znázorněné kresby rostlin. Zájem učenců se však neomezoval pouze na svět rostlin, nýbrž na veškerou přírodu, tudíž vznikaly i knihy zaměřené na poznání drahých kamenů (lapidáře), tvorů reálných i smyšlených (bastiáře) apod.

Květiny připomínají krásu stvoření, ale také, díky krátké době květu, pomíjivost života. Primárním zdrojem křesťanské symboliky je samozřejmě Bible, ve které jsou zmiňovány oba uvedené příklady. V knize Genesis je popsáno, že třetího dne stvořil Bůh moře a zem, která zplodila zeleň. Poté vysázel v Edenu zahradu, do níž stvořil člověka.⁴¹ Bůh sám je tedy stvořitelem veškeré přírody, dokonce je přirovnáván k zahradníkovi. O krátkosti lidského života se naopak zmiňuje Jób, jehož slova budou později mnohokrát citována pozdějšími malíři zátiší.

„Smrtelník z ženy zrozený má jen pár dnů – a plných trápení.

Jako květ vzejde a uvadne, jako stín prchne, nezastaví se.“⁴²

Důležitým pramenem pochopení symboliky rostlin byla také Šalamounova píseň, neboli tzv. Píseň písní, zahrnutá ve Starém zákoně. Tuto antickou milostnou báseň středověcí teologové vykládali jako vztah Ježíše Krista k Panně Marii, popřípadě k církvi nebo duši věřícího.⁴³ Milý i milá jsou zde několikrát přirovnávání ke květinám, stromům aj.

„Zahrado zavřená, sestro má, nevěsto,

uzamčený sade, prameni zapečetěný.

Celá voníš jako stromy, jako stromy granátové.

Nejlepším ovocem i hennou, nardem,

39 GRIMM 2011 (pozn. 28) 126.

40 ROYT/ŠEDINOVÁ 1998 (pozn. 20) 80.

41 GN 1:11 – 2:15. Bible. Překlad 21. století. Praha 2009, 1-2.

42 Job 14:2. Ibidem 590.

43 LURKNER 1999 (pozn. 25) 19.

*nardem a šafránem, puškvorcem, skořicí.
Celá voníš, háji kadidlových stromů,
myrhou i aloe, drahými balzámy.
Celá voníš, pramínku zahradní,
studno živé vody,
bystřino z Libanónu.*⁴⁴

Zde se také poprvé setkáváme s přirovnáním dívky (Panny Marie) k lilii mezi trnovníky a její břicho je popsáno jako pšeničný stoh obrostlý liliemi (předobraz později ustáleného ikonografického motivu Panny Marie Klasové).⁴⁵

Neméně významným zdrojem křesťanské ikonografie byla rovněž tzv. Zlatá legenda dominikána Jakuba de Voragine sepsaná nejspíše koncem padesátých let 13. století.⁴⁶ Tato kniha obsahující ve velmi čtivé formě legendy o svatých, seřazené podle liturgického roku, se velmi brzy stala oblíbenou příručkou kněžíh kteréhokoli řádu. Byla překládána jak do latiny, tak do národních jazyků a doplňována o regionální světce. Zmíněná oblíbenost přispěla jednak k šíření symbolických námětů, jednak k jejich sjednocení, a tudíž srozumitelnosti v jednotlivých křesťanských zemích.

Knih, které ovlivnily středověkou ikonografii, je velmi mnoho. Ať již se jedná o výklady Písma, knihy kázání či teologicko-filozofické spisy, neboť v období středověku žilo a tvořilo nespočet velkých teologů, kteří ovlivňovali nejen nejvyšší církevní hodnostáře, ale také nejvyšší zástupce světské moci. Důležitým zdrojem literatury pro utváření nejen rostlinné ikonografie byla jistě také kázání církevních Otců, žijících na konci starověku.⁴⁷

Zřejmě nejznámějšími mariánskými květinami jsou lilie a růže. Bílá lilie, symbol čistoty, se objevovala na obrazech Zvěstování nejprve ve vázách, případně vyrůstající ze země. Od 14. století ji lze spatřit v rukou archanděla Gabriela. O možných zásazích politického dění do již celkem ustálené symboliky svědčí skutečnost, že v období střetů mezi Sienou a Florencií se na obrazech Zvěstování od malířů sienského okruhu objevuje v rukách archanděla olivová snítka namísto lilie, neboť ta byla jedním ze symbolů Pietra di Medici. Druhá květina, růže, byla pro svoji krásu chápána jako květina ráje a Panna Maria byla nazývána „Růží bez trní“. Ustáleným motivem je Panna Maria v růžovém keři, který je zde chápán jako dřevo ráje.⁴⁸

Dalšími květinami spojovanými s čistotou, cudností a pokorou Panny Marie, a tudíž často se objevujícími na středověkých deskových obrazech, bývají fialka, chudobka, jahoda, konvalinka, petrklíč nebo kosatec.

44 Píseň písní. Brno 1995, 22. Přeložila Zuzana Nováková.

45 Ibidem 13, 32.

46 Jakub de VORAGINE: Legenda aurea. Praha 1998, 16, 22.

47 ROYT/ŠEDINOVÁ 1998 (pozn. 20) 80.

48 Ibidem 86-92.

Zatímco symbolika květin je tedy ve větší míře ustálená a jasně pochopitelná, zobrazování stromů takto jasná pravidla nemá. Velmi diskutovaná byla ve středověku otázka původu kříže Ježíše Krista. Ve Zlaté legendě se dočítáme, že kříž, na kterém byl Spasitel ukřižován, byl složen ze dřev několika stromů.

„Kristův kříž prý byl zhotoven ze čtyř druhů dřeva, totiž ze dřeva palmového, cedrového, cypřišového a olivového. Odtud vznikl verš:

„Oliva, palma, cypřiš, též cedr dá pro kříž své dřevo.“

Na kříži byly totiž čtyři rozdílné druhy dřeva: trám tyčící se do výše, příčný trám, deska nahoře na kříži a kmen, na němž byl kříž přibit,...“⁴⁹

Kromě těchto čtyř stromů se však v literatuře můžeme setkat i s výklady uvádějícími, že Kristův kříž byl zhotoven z dubu nebo osiky. S Ukřižováním je spojena i legenda, která vypráví, že dřevo, jenž bylo na výrobu kříže použito, zasadil z plodu stromu poznání dobra a zla Adamův syn Seth.⁵⁰ Ovšem ani druh tohoto rajského stromu není znám, kromě jabloně je často zmiňován fíkovník, případně pomerančovník.

Při bližším studiu středověké symboliky tudíž dojdeme k poznání, že ačkoliv se právě v tomto období utvářela závazná ikonografická pravidla, některé otázky s nimi spojené zůstaly nezodpovězené a otevřené diskusím pro následující generace filozofů a teologů, stejně jako skutečnost, že již velmi zakořeněná symbolika mohla podlehnout politickým či jiným vlivům. Avšak nelze pochybovat o důležitosti, kterou středověké zobrazování květin a stromů sehrálo v rámci vztahu člověka a přírody v tehdejší společnosti. Na rostliny, běžně se vyskytující na evropském kontinentu, bylo nahlíženo jako na upomínky života a mučednické smrti svatých, v čele s Pannou Marií a Ježíšem Kristem. Velmi často byla symbolika dále rozšiřována, čímž vzniklo několik ustálených ikonografických motivů. Některé z nich jsou příznačné jen pro období středověku, některé z nich však přetrvaly i do následujících století.

49 de VORAGINE 1998 (pozn. 46) 170.

50 Ibidem 169.

4. ZÁTIŠÍ V OBDOBÍ RENESANCE

Návrat k tradicím a ideálům antického světla zasáhl do umění renesance několika způsoby. Malíři, sochaři a architekti, snažící se zdokonalit díky starověkým textům a nálezům jak po formální, tak po technické stránce, pozvolna propojili svět umění se světem vědy. Poprvé v dějinách evropské kultury se tak někteří z nich mohou nazývat i vědci a vynálezci. Snahy o dokonalé zobrazování okolního světa již nebyly závislé výhradně na talentu, stejně důležitá byla znalost anatomie k zobrazení lidské figury, perspektivy k zvládnutí obrazového prostoru nebo botaniky k vyobrazení rostlin.

Právě perspektiva se stala důležitým pomocníkem, neboť díky ní bylo možno věrně vyjádřit prostor, přesně vypočítat velikosti a úhly zobrazených předmětů a celkově tedy dosáhnout zdání skutečnosti. Znalost perspektivy je také tím, co odlišovalo malíře 15. století v Itálii od jejich kolegů v severní a střední Evropě. Zatímco iluze prostoru byla na jihu pozvolna vypočítávána a měřena, v nizozemském, německém a franko-flámském malířství bylo toto zdání založeno více či méně na odpozorované zkušenosti, avšak nijak matematicky (geometricky) podloženo. Z tohoto důvodu jsem tyto malíře 15. století zmínila již v předešlé kapitole, zatímco italským umělcům se budu věnovat nyní, v první podkapitole.

Nový společenský názor humanismu začal klást na umělce nové požadavky. Nejviditelnějším z nich byly jistě nově se objevující náměty z řecké a římské mytologie, neboť do této doby bylo umění ryze křesťanské. Zamyslíme-li se nad touto změnou do důsledků, objevíme již naznačené změny tehdejší společnosti. Ne všechna umělecká díla nyní sloužila církevním účelům, nýbrž stále vzrůstající počet z nich byl určen pro vzdělané objednavatele znalé klasické antické literatury. Ti porovnávali obrazy s jejich starověkými literárními předlohami a tyto požadavky, stejně jako povědomí o alegorických symbolech, se staly novými klasifikacemi umělců a byly hodnoceny téměř na stejné úrovni, jako technika jejich malby.

Pro renesanční zobrazování rostlin je charakteristické pozvolné nahrazování v Evropě rostoucích květin novými druhy, dováženými především z Ameriky. Na základně toho vznikala grafická zobrazení jednotlivých rostlin, která se později stala velkým pomocníkem malířů. Během renesance se samostatná květinová zátiší objevovala stále ještě ojediněle, především v období manýrismu a na přelomu 16. a 17. století.

Díky zvýšenému zájmu nejen o květiny, ale i o veškeré přírodniny, se v této kapitole mohu soustředit na vývoj zobrazování těchto přírodních motivů více, než v kapitolách předešlých. Neznamená to, že pomínu vývoj zátiší jako celku, nicméně se mu budu věnovat pouze v případech, o kterých se domnívám, že jsou nezbytné zmínit. Velkým rozdílem je také skutečnost, že v období renesance jsou již patrný odlišnosti v tvorbě na jihu a na severu Evropy, což je také hlavní klíč k

dělení následujících podkapitol.

4. 1. Vývoj malby zátiší a přírodních motivů v Itálii 15. a 16. století, využití perspektivy

Středověký způsob začlenění přírodních motivů a zátiší do kompozic větších obrazových celků přetrval v Itálii prakticky ještě do konce renesance. Rozdíl oproti předchozím staletím je nicméně velmi dobře patrný v detailnosti zobrazených předmětů a rostlin a v jejich zapojení do obrazu. Malířem, který do značné míry podnítil tyto změny, byl Andrea Mantegna (1431–1506). Jeho obrazy, vyznačující se dokonalým zvládnutím perspektivy, jsou doslova zaplněné náměty ze skutečného světa, zobrazené s detailní přesností a citem pro zachycení charakteristického povrchu. Tyto detaily jsou oproti dřívějším malbám zobrazeny po celé ploše obrazu, se stejnou pečlivostí v prvním i posledním plánu.⁵¹

Mantegna ovlivnil mnoho umělců své generace. Za pozornost stojí jistě Benátčan Carlo Crivelli (1430/5–1495), jehož věrně zobrazené přírodniny hrají v jeho dílech nemalou roli, především na několika obrazech Madon doplněných o ovocné a zeleninové girlandy.[11] Malířem ovlivněným Mantegna byl například i Giovanni Bellini (1430–1516).⁵²

Odvrátíme-li se od vývoje malby přírodních motivů k vývoji zátiší jako takového, nesmíme jistě opominout v Itálii oblíbené dřevěné intarzie, šířící se z Florencie přes Urbino dále na sever. Tyto práce zdobily nejen nábytek, ale také, a pro nás především zajímavé, stěny místností. Mezi lety 1476–80 vytvořil Francesco de Giorgio Martini studiolo vévody Federika de Montefeltro v Grubbiu, malém městě severně od Perugia.⁵³ Stěny studiola jsou v celé ploše vykládány dřevy nejrozličnějších stromů a za použití znalosti lineární perspektivy vytváří prostor dojem dokonalé iluze. Ve spodním pásu jsou zobrazeny lavičky, na kterých jsou odloženy předměty jako kniha, věnec nebo čtenářský pulpit, nad nimi se nachází skříň členěná korintskými sloupy. Jednotlivá dvířka těchto skříní jsou všelijak pootevřená a nabízí průhled na předměty v nich uložené, od rozličných vědeckých přístrojů, knih a kalamářů, až po hudební nástroje.[12] Podobné skupiny předmětů lze najít poměrně snadno na freskách a deskových obrazech soudobých malířů, avšak vždy jako dokreslení prostoru figurálního výjevu (např. na obraze sv. Jeronýma ve studovně od Antonella de Messiny, kolem 1475)⁵⁴. Ve vévodově studiolu však figurální složka chybí, což je základním předpokladem malby zátiší.

V 16. století byl nejvýznamnější postavou vývoje malby květin, zvířat a ostatních přírodních motivů na Apeninském poloostrově Giovanni da Udine (1487–1564), žák Raffaela Santiho. Oba

51 GRIMM 2011 (pozn. 28) 133–4.

52 Ibidem 134.

53 KAZLEPKA 2007 (pozn. 6) 16.

54 <http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/antonello-da-messina-saint-jerome-in-his-study>. Vyhlednáno 9. 7. 2015

umělci se společně stali tvůrci nové specializace, tj. kopírování antických vzorů podle archeologických nálezů, především z paláce Domus aurea císaře Nerona. Da Udine k této tvorbě přidal ještě přírodovědné ilustrace[13] a spojením vznikl dekorativní styl rostlinných girland, festonů, grotesek, arabesk a dalších, příznačný pro Raffaelovu dílnu.⁵⁵ Da Udine tedy vycházel z antických nástěnných maleb, přeměněných ve stylu soudobé estetiky. Mezi jeho nejvýznamnější práce patří výzdoba papežského paláce ve Vatikánu. Při dekorování loggie byl pověřen vedením prací na štukaturách a groteskách, do jednoho ze sálů vyobrazil zvířata, která papež sám choval (papoušky, opice, chameleona, lvy, cibetky a další).⁵⁶ Ačkoli se Giovanni da Udine zátiším programově nezabýval, jeho tvorba ovlivnila následující generaci nejen italských umělců.

4. 2. Grafika, rukopisy a přírodovědné ilustrace: spojení vědy a umění, spolupráce učenců s umělci, nové druhy květin

Malířským odvětvím, které se malbě květin nenápadně věnovalo již od středověku a v 16. století pro celkový vývoj zobrazování rostlin sehrálo velmi důležitou roli, je knižní iluminace, později přeměněná v grafické ilustrace herbářů. Právě v těchto knihách musíme hledat kořeny pozdějších květinových zátiší 17. století, tak typických pro Nizozemí, avšak v 16. století příznačných spíše v německy mluvících zemích.

Pravděpodobně během 80. let 15. století byly stylizované květiny na okrajích rukopisů nahrazeny realisticky znázorněnými, i když o věrné botanické studie se stále ještě nejednalo a rostliny byly často vyobrazeny jen jako květy bez listů. Některá dochovaná folia znázorňují dokonce velmi věrně podané květy, umístěné však na stylizovaných měděných akantových listech. [14] Ačkoli mnohdy bývají zachyceny různé fáze květenství, což by předpokládalo malířovo studium živých květin, zdá se, že na umělce nebyly kladeny konkrétní požadavky a bylo tudíž jeho svobodnou volbou, jak rostliny zobrazí, přičemž nejpodstatnější byl nejspíše výsledný dekorativní dojem.⁵⁷

Přelomovým umělcem na cestě k plně realistickému zobrazení byl Jean Bourdichon (asi 1457–1512). Roku 1508 vytvořil Knihu hodinek pro francouzskou královnu Annu Bretaňskou, kterou zdobilo přes 300 druhů květin (zachycených i s kořínky), bylin, zeleniny a ovoce, jejichž plody zobrazil na větvích a stoncích, často doplněných o drobný hmyz. [15] Svědčí to nejen o věrném pozorování přírody, ale také o názoru, že neexistoval rozdíl mezi květinami, ovocem a zeleninou, jakožto rostlinami vhodnými a nevhodnými k zobrazení. Nicméně stále můžeme

55 KAZLEPKA 2007 (pozn. 6) 21.

56 Giorgio VASARI: Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů II. Praha 1977, 112-3. Přeložil Pavel Preiss.

57 Beatrijs BRENNINKMEIJER-DE ROOIJ: Roots of 17th-century Flower Painting. Miniatures, Plant Books, Paintings. Leiden 1996, 14–17.

pozorovat jistý dekorativní záměr, neboť i věrně znázorněné rostliny přetvořil Bourdichon ve zdobné prvky jednotlivých folií rukopisu. Celé dílo se setkalo s okamžitým úspěchem a na Bourdichonovu práci navázalo několik pokračovatelů. Avšak je nutno zmínit, že nejen v této Knize hodin, ale i v mnoha dalších rukopisech vytvořených kolem roku 1500 lze sledovat rodící se zájem o realistické znázornění rostlin.⁵⁸

Kromě rukopisů prošly nesmírnou proměnou v 16. století také botanické knihy obsahující grafické ilustrace jednotlivých druhů rostlin. V závislosti na vzrůstající oblibě botaniky těchto knih značně přibývalo a jejich autoři se snažili o co nejvěrnější zobrazení rostlin, přičemž již s jistotou můžeme říci, že pracovali podle přírody. Prvním herbářem ilustrovaným věrně přírodě bylo dílo *Herbarum vivae eicones* Otty Brunfelse z roku 1530, jehož ilustrace květín, stromů a keřů bylo provedeno grafikem Hansem Weiditzem.⁵⁹ Tato kniha byla vsutku přelomovým dílem, neboť vyobrazení ve středověkých herbářích bývala často pouze schematická. Návrat k realismu, jaký převládal v antickém umění, se však neodehrál pouze na poli botanických knih, nýbrž lze ho na počátku 16. století sledovat i v dalších odvětvích knižní malby. Impulsem byly nejspíše grafické listy umělců v čele s Albrechtem Dürerem, neboť zatímco v 15. století byla grafika považována za řemeslo a většina malířů ji nevěnovala pozornost, na přelomu a během 16. století se pro stále více z nich stávala zajímavým malířským druhem. Právě tyto práce poté inspirovaly umělce, kteří se grafickými ilustracemi zabývali veskrze.⁶⁰

Jedním z nejpopulárnějších herbářů 16. století se stala kniha Pietra Andrey Mattioliho (1501–1578), dvorního lékaře císaře Ferdinanda I. a později i jeho syna Ferdinanda Tyrolského, který ho přivedl do Prahy. Za Mattioliho největší přínos studiu botaniky je považován jeho překlad antického díla „*De materia medica*“ sepsaného lékařem Pedaciem Dioscoridem, které obsahovalo více než 600 druhů rostlin, popsanych jak z botanického, tak z medicínského hlediska. Tento překlad byl vydán roku 1544 s tím, že Mattioli vynaložil veškeré úsilí Dioscoridovy rostliny identifikovat. Později se rozhodl k vydání vlastního herbáře, jehož úspěch měl být založen mimo jiné i na mnoha ilustracích. Vznikly tak dřevořezy vytvářené „ad vivum“, přičemž Mattioli na práci umělců sám přísně dohlížel.⁶¹ Jeho kniha se setkala s velkým uznáním a navázali na ni i Mattioliho následovníci na císařském dvoře, belgičané Rembertus Dodanaeus (Dodoens) (1517– 1585) a Charles de l'Écluse (Clusius) (1526–1609).⁶²

Rembertus Dodoens vydal roku 1568 herbář, ve kterém poprvé v historii znázornil vzácné

58 BRENNINKMEIJER-DE ROOIJ 1996 (pozn. 57) 18–20.

59 Agnes ARBER: *Herbals: their origin and evolution. A chapter in the history of botany 1470–1670.* Cambridge 1986, 149, 206.

60 Ibidem 202.

61 Miroslava HEJNOVÁ: *Pietro Andrea Mattioli 1501–1578.* Praha 2001, 4–24.

62 BRENNINKMEIJER-DE ROOIJ 1996 (pozn. 57) 37.

slunečnice dovážené z Peru a tulipán, který však byl graficky zobrazený již roku 1561. Jeho krajan Charles Clusius v jedné ze svých knih popisuje první dovezení těchto květů z Konstantinopole do Evropy roku 1540 a přidává historku o neznalosti obchodníka, jenž si je nechal připravit k večeři coby obyčejné cibule. Tento architekt císařských zahrad si tulipány velmi oblíbil a později dodával jejich cibule svým kolegům do celé Evropy.⁶³ Celkem překvapivě, vzhledem k jejich pozdější oblibě v Nizozemí, se tedy tulipány šířily z vídeňského dvora.

Nebyly to ale jen zmíněné dvě květiny, které se během 16. století objevily jako nové sběratelské kousky v botanických zahradách. Díky zámořským objevům a politickým stykům se v průběhu celého století podařilo do Evropy mnoho nových rostlinných druhů a další prozkoumat, popsat a malířsky zaznamenat přímo v místě jejich přirozeného výskytu. Zřejmě nejznámějším umělcem, který se zúčastnil daleké objevitelské cesty byl Jacques le Moyne de Morgues (1533–1588), jenž byl roku 1564 přizván doprovázet francouzskou expedici na Floridu.⁶⁴ Vyobrazil nejen domorodé indiány a jejich způsob života, ale také mnoho rostlin, hmyz a další živočichy.

Je tedy zřejmé, že 16. století položilo základy hlubšímu botanickému studiu, jež vyústilo v nebyvalou oblibu pěstování, šlechtění a zobrazování květů ve století následujícím, a jež tak výrazně přispělo k úspěchu květinových zátiší.

4. 3. Zátiší a rostliny v malbě 16. století v severní a střední Evropě

Vzhledem k antické tradici přítomné na Apeninském poloostrově, vyvíjela se malba zátiší a přírodnin v Itálii poněkud odlišně než v severní a střední Evropě, kde sice bylo možné navazovat na díla italských umělců zprostředkovaná obchodem, grafickými přepisy apod., nicméně bezprostřední styk s antickými vykopávkami byl možný pouze pro ty, kterým bylo dopřáno vydat se na tovaryšskou cestu do Říma.

V minulé kapitole, do které jsem zahrnula (z výše uvedených důvodů) i tzv. „nizozemské primitivy“, jsem zakončila vývoj středověkých zátiší a malby květů obrazem Hanse Memlinga. Nyní na tuto linii naváží umělcem, který během svého života vytvořil několik samostatných obrazů květů ve váze. Byl jím Němec Ludger Tom Ring ml. (1522–1584).⁶⁵ Mezi jeho díly a obrazem od Hanse Memlinga je však velmi podstatný rozdíl. Zatímco Memlingova kytice byla druhou stranou obrazu Madony s Ježíškem a květiny se daly lehce ikonograficky spojit s Pannou Marií a Duchem svatým, Ringovy kytice jsou již zcela svébytnými květinovými zátišími. Společně s tím vyvstává otázka hlubšího symbolického významu, která není dodnes zcela zodpovězena (viz. níže). Nicméně

⁶³ Ibidem.

⁶⁴ ARBER 1986 (pozn. 59) 236.

⁶⁵ BRENNINKMEIJER-DE ROOIJ 1996 (pozn. 57) 29.

ať již byly Ringovy obrazy tvořeny za jakýmkoli účelem, ba dokonce ať již s sebou nesly jakékoli poslání, jsou to první naprosto nezávislá květinová zátiší.

Ludger Tom Ring vytvořil jednu ze svých kytic ve váze i pro císařské album Rudolfa II.⁶⁶ [16] Do kameninového džbánu umístil především červené a bílé růže, orlíčky a luční kvítí. Některé květy jsou popadané na podložce, která vymezuje nízký horizont obrazu. Pro další vývoj zátiší je zde nutno zmínit, že v kytici jsou hojně zobrazeny i listy květin a jejich stonky.

Na dvoře Rudolfa II. vzniklo mnoho prací věnujících se studiu a zobrazování přírody. Kolem roku 1590 působil v Praze krátce také Georg Hoefnagel (1542–1600/1), jenž se ve službách císaře věnoval především grafickému zaznamenávání rostlin a zvířat.⁶⁷ Georgův syn Jacob, taktéž pracující na pražském dvoře, vydal roku 1592 otcovo dílo v sérii 48 miniatur s květinami, hmyzem, drobnými hlodavci apod., které později spolu s dalšími obdobnými díly sloužilo umělcům 17. století jako předloha pro zobrazování drobné fauny do obrazů zátiší.⁶⁸

Malířem, kterého si však nejvíce spojujeme v souvislosti s rudolfinským uměním a zobrazováním rostlin, je Giuseppe Arcimboldo (1527–1593). Jeho „skládané hlavy“ sestavované z přírodnin, vodních živočichů, ale také předmětů jako knihy, džbány, cínové talíře, misky či kuchyňské náčiní, jsou jak alegorickými portréty, tak dokonalými popisy předmětů každodenního života, flóry a fauny.⁶⁹ Několik z jeho obrazů navíc překvapí diváka svou rafinovaností, neboť zdánlivě obyčejné seskupení předmětů se při otočení stane promyšlenou alegorickou polopostavou. Ačkoli v Arcimboldově případě nemůžeme s jistotou mluvit o zátiší jako takovém, jeho obrazy jsou dokladem prohlubujícího se vztahu k malbě věcí, ke kterému mají zátiší tak blízko.⁷⁰

4. 4. Symbolismus květin na renesančních obrazech, antické inspirace

Zatímco ve středověku nebylo o symbolickém významu rostlin na obrazech téměř žádných pochybností, v období renesance s sebou nesou ikonografické výklady květinových zátiší nemalá úskalí. Je však velmi důležité si uvědomit, že ačkoli křesťanská církev prošla mnoha otřesy a reformami, stále to byl Bůh, jenž určoval veškeré dění pozemského světa, a jehož přítomnost byla viděna ve všech věcech. Ani skutečnost, že bylo učiněno mnoho objevů a rozpoznáno mnoho přírodních zákonitostí, nedokázala církev oslabit. Výrok renesančního lékaře Theophrasta Paracelsa: „In verbis, in herbis, in lapidibus Deus“, je toho důkazem.⁷¹

Problematiku symbolického významu nezávislého květinového zátiší jsem nastínila již v

66 Ibidem 43.

67 Hana SEIFERTOVÁ: Barokní zátiší v Čechách. Liberec 1967, 2.

68 BRENNINKMEIJER-DE ROOIJ 1996 (pozn. 57) 49.

69 Pavel PREISS: Italští umělci v Praze. Praha 1986, 106–8.

70 SEIFERTOVÁ 1967 (pozn. 67) 2.

71 SEIFERTOVÁ 1992 (pozn. 2) 27.

souvislosti s květinami vytvářenými Ludgerem Tomem Ringem. Nemáme žádný písemný doklad spojující zobrazené květiny s mariánskou či christologickou tematikou a vyvstává tedy otázka, zda-li středověká symbolika květin přetrvala i v rámci obrazů samostatných aranžovaných kytic. Klíčem snad může být skutečnost, že i koncem 16. století se objevují obrazy květin ve váze na druhé straně ryze křesťanského výjevu, což by mohlo být důkazem, že skrytá symbolika z obrazů zátiší zcela nevymizela.⁷² Tato teorie je navíc silně podpořena skutečností, že mnoho miniaturistů a grafických umělců doplňovalo svá vyobrazení texty objasňující zobrazené motivy. Jedním z nich byl i Georg Hoefnagel, jenž své listy doplňoval komentáři, vztahujícími se buď přímo k Bibli, nebo k soudobé literatuře.⁷³

Zajímavým ikonografickým motivem, zároveň též příznačným pro období renesance, je spojení květin a portrétů. V první polovině 16. století vzniklo mnoho obrazů, na nichž portrétovaná osoba drží v rukou květinu, často ve velmi charakteristickém něžném gestu.⁷⁴ Vybrané květiny byly povětšinou karafiát, fialka nebo pomněnka. Karafiát je obecně vykládán jako květina panenství,⁷⁵ proto se o portrétech mladých dívek s karafiátem soudí, že jsou zasnubními, případně svatebními obrazy. U ostatních podobizen s květinami jsou, velmi zjednodušeně, dva možné výklady. Prvním z nich je skutečnost, že většina květin již od středověku reprezentovala nejen svaté, ale také ctnosti. Portrétovaný byl tedy zobrazen jako čestný člověk, držící v rukou květinu, jejíž symbolika ho nejvíce vystihovala. Druhým možným výkladem byl soulad květiny s lidským věkem, totiž soulad mezi poupětem – květem – uvadnutím a mládím – středním věkem – stářím.⁷⁶

Mimo stále přítomné středověké symboliky rostlin se novým inspiračním zdrojem renesančních umělců stala starověká kultura. Důležitým podnětem bylo například objevení freskových maleb v Domus aurea na Esquilinu počátkem 16. století.⁷⁷ Grotesky, girlandy a festony byly napodobovány mnoha umělci a brzy se staly oblíbeným dekorativním motivem téměř v celé Evropě. Jak již bylo zmíněno v první kapitole, žádné antické deskové obrazy se bohužel nedochovaly, nicméně jejich popisy ve Filostratových Eikones se díky znovunalezenému zájmu o antickou literaturu pozvolna šířily mezi umělci a učenci, stejně jako příběh o malířském souboji Zeuxia s Parrhasiem. První překlad Pliniova díla byl vydán již roku 1469 a konkrétně knihy XXXV a XXXVI se staly pro celé 16. století jakýmsi měřítkem jak umělecká díla vytvářet, hodnotit,

72 BRENNINKMEIJER-DE ROOIJ 1996 (pozn. 57) 29.

73 SEIFERTOVÁ 1992 (pozn. 2) 25.

74 BRENNINKMEIJER-DE ROOIJ 1996 (pozn. 57) 20.

75 ROYT/ŠEDINOVÁ 1998 (pozn. 20) 85.

76 BRENNINKMEIJER-DE ROOIJ 1996 (pozn. 57) 21.

77 William B. JORDAN/Peter CHERRY: Spanish Still Life from Vélazquez to Goya. London 1995, 15.

případně jak o nich psát.⁷⁸ Eikones byly vydány ve francouzském překladu až roku 1588.⁷⁹

Není pochyb o tom, že malba květín a dalších přírodních motivů v období renesance je důležitým předstupněm pozdějších samostatných zátiší. Právě v období 16. století lze sledovat neustále vzrůstající oblibu exotických a vzácných květín, především cibulovin, dovážených z různých koutů světa, což bylo nepochybně podnětem k osamostatnění malby květinových zátiší jako zcela svébytného malířského druhu. Ilustrované herbáře druhé poloviny tohoto století již nebyly pouhými učebnicemi botaniků, ale také příručkami pro širší veřejnost. Zajímavá je skutečnost, že kořeny malby zátiší, později neoddělitelně spjaté s nizozemským prostředím, je nutno hledat spíše ve střední Evropě a Francii. Stále nezodpovězenou otázkou však zůstává, zda obrazy květín vznikající v druhé polovině 16. století byly nositeli skrytého významu spojeného s devocí, či zda byly tvořeny pouze jako dekorativní díla.⁸⁰ Nicméně díky výše uvedenému se zdá, že ikonografie rostlin přetrvávala i v období renesance, i když zřejmě v mírně pozměněné podobě oproti středověké symbolice

78 Lubomír KONEČNÝ: Zeuxis in Prague: some Thoughts on Hans von Aachen. In: Luca Verlag FREREN (ed.): Prag um 1600. Beiträge zur Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II. Düsseldorf 1988, 148–150.

79 SEIFERTOVÁ 1992 (pozn. 2) 54.

80 BRENNINKMEIJER-DE ROOIJ 1996 (pozn. 57) 44.

5. ZÁTIŠÍ V OBDOBÍ BAROKA

Dvě století trvající období baroka se odrazilo svojí velkolepostí i v umění. Onu velkolepost však musíme chápat v kontextu zemí a provincií Evropy odlišně. Zatímco Itálie byla centrem křesťanského světa, jehož sláva se měla odrážet téměř ve všech uměleckých dílech, v Nizozemí, rozděleném na katolický jih a protestantský sever, bylo umění tvořeno spíše pro potěchu stále více zámožných obchodníků, kteří se jednak chtěli svými nově vznikajícími sbírkami reprezentovat, zároveň však chtěli na obrazech spatřit ty předměty, které jim ono bohatství přinesly.

Roku 1606 vytvořil Jan Brueghel první ze svých kytic a téhož roku se narodil Joachim Sandrart, jedna z nejvýraznějších osobností kulturního života 17. století. Byl to právě on, kdo přisoudil zátiší poslední místo v hierarchii specifických malířských druhů - nejvíce ceněná byla figurální a historická malba, poté krajinomalba, žánr a portrét, a teprve na konci celého výčtu malba „tíše stojících věcí“. Důvodem snad mohla být očekávání, jež diváci na umění kladli. Často se odkazovali na Ciceróna a jeho výrok „docere, delectare et permovere“, neboli že účelem umění má být „poučit, potěšit a pohnout“. Takového výsledku, totiž vyjádření idey díla, mohl dle soudobé kritiky umělec dosáhnout napodobením skutečnosti (imitacio) a důmyslným uchopením tématu (inventio).⁸¹ V zátiší však žádná idea spatřována nebyla, navíc bezmeznou snahou umělce zachytit viděnou skutečnost bylo sice dosaženo téměř dokonalého imitacio, avšak zcela chybělo inventio.

V 17. století se tedy malba zátiší již zcela osamostatnila a jakkoli na ni bylo nahlíženo, našlo se mnoho umělců, kteří právě tomuto malířskému druhu věnovali svůj talent, stejně jako mnoho mecenášů, sběratelů a obchodníků, kteří se rádi těšili pohledem na jejich díla. V 18. století začaly hojně vznikat i tzv. compagnony, neboli protějškové obrazy ke starším dílům, především díky nově požadované symetrické kompozici šlechtických sbírek. Takové obrazy zachovávaly formát, barevnost a techniku, což vedlo malíře k neustálému navazování na díla jejich předchůdců.⁸²

Vzhledem nebývalému rozvoji květinových zátiší v 17. a 18. století, byla jsem, limitována rozsahem práce, nucena soustředit se pouze na nejstěžejnější vývojové tendence. Snažila jsem se proto shrnout odlišnosti a vývoj ve vybraných zemích, kterým jsem věnovala jednotlivé podkapitoly. Výjimkou je podkapitola věnovaná prvním nezávislým květinovým zátiším, sledující díla vzniklá mezi lety 1603-1606 a snažící se přiblížit nejen inspirace, ale i procesy jejich vzniku, bez ohledu na národnost autora.

81 SEIFERTOVÁ 1992 (pozn. 2) 7.

82 Hana SEIFERTOVÁ/Anja K. ŠEVČÍK: S ozvěnou starých mistrů. Pražská kabinetní malba 1690–1750. Praha 1997, 44-50.

5. 1. První samostatné obrazy kytic ve váze

Za nejstarší datovaný obraz květinového zátiší 17. století je považována Kytice v nice z roku 1603 od Roelandta Saveryho (1576/8–1639). Přehledná sestava květin je dobře osvětlena, čímž je divákovi umožněno potěšit se pohledem na každou vyobrazenou květinu. Mezi zobrazené druhy patří jak vzácný tulipán nebo řebčík šachovka, tak druhy známé již od středověku, jako například kosatec. Obraz je doplněn o drobný hmyz a plazy, oživující celkovou kompozici.[17] Motiv niky byl pro raná květinová zátiší velmi příznačný, neboť jednak uzavíral kytici do vlastního prostoru, jednak vytvářel dojem trojrozměrnosti. Kytice v nice vznikla před umělcovým odchodem na císařský dvůr Rudolfa II. a zůstává otázkou, zda byla v Praze přítomna, avšak nepochybné je, že Savery zde měl přístup do císařských zahrad a několik podobných obrazů tak vzniklo i v pražském prostředí.⁸³

Následujícího roku 1604 vytvořil první samostatný obraz kytice i jiný umělec. Jacoba de Gheyna II (1565–1629) inspiroval k malbě květin pravděpodobně Charles Clusius, se kterým měl jistě možnost seznámit se během svého pobytu v Leydenu, kde byl Clusius po nějaký čas zaměstnán jako ředitel botanické zahrady.⁸⁴ Po vytvoření svého prvního obrazu Kytice ve váze zaslal de Gheyn toto dílo na dvůr Rudolfa II. a zdá se více než pravděpodobné, že Saveryho a de Gheynovy obrazy spatřil při své návštěvě Prahy roku 1604 i Jan Brueghel.⁸⁵[18]

Stejného roku vyšla posmrtně série pěti váz s kyticemi od Theodora de Bry (1528–1598). Tyto rytiny, plně poplatné principům raných zátiší, jsou doplněny o latinský text. Na jedné z nich je například na plintu vytesán latinský nápis: „FLOS speculum vitae modo vernat et interit aura“, neboli „KVĚTINO, zrcadle života, kveteš a odcházíš jako povzdech větru“.⁸⁶[19] Tento výrok by podporoval domněnku, že raná květinová zátiší byla tvořena s myšlenkou pomíjivosti a krátkosti lidského života.

První známá kytice od Ambrosia Bosschaerta (1573–1621) pochází z roku 1605 a je tvořena téměř výhradně běžnými druhy květin.⁸⁷ Na nepatrně mladším obraze Kytice ve skleněné váze jsou taktéž zobrazena malá kvítka lučních rostlin, dominantu celé sestavy však tvoří velký žlutý kosatec.[20] Bosschaert byl mnohými badateli považován za žáka Jana Brueghela, avšak dnes je tato domněnka téměř vyvrácena také proto, že Jan Brueghel byl pouze o 5 let starší.⁸⁸

Jan Brueghel (1568–1625), jenž vytvořil svůj první obraz kytice ve váze až roku 1606, se však stal díky nespočtu dalších obrazů s obdobnou tematikou jakýmsi „otcem“ květinových zátiší.

83 Ibidem 93–4, 98.

84 BRENNINKMEIJER-DE ROOIJ 1996 (pozn. 57) 43–44.

85 Anne T. WOOLLETT/Ariane VAN SUCHTELEN: Rubens and Brueghel. A working friendship. Hague 2006, 13.

86 BRENNINKMEIJER-DE ROOIJ 1996 (pozn. 57) 13.

87 SEIFETROVÁ 1992 (pozn. 2) 60.

88 Christopher BROWN: Dutch and Flemish Painting. Oxford 1977, nepag.

Již zmíněný obraz vytvořil Brueghel pro svého mecenáše, milánského kardinála Federica Borromea,⁸⁹ a s jistou nadsázkou by se dalo říci, že stejnou hodnotu jako obraz sám má i rozsáhlá korespondence umělce a kardinála, případně jeho uměleckého agenta, která se nám dochovala.[21]

Právě v jednom ze svých dopisů popisuje Brueghel vznik obrazu. Píše, že navštívil Brusel, aby tam studoval vzácné květiny v jedné z tamějších botanických zahrad, neboť ne všechny druhy bylo možno spatřit v Antverpách, kde tvořil.⁹⁰ Je velmi důležité uvědomit si kontext, ve kterém raná květinová zátiší vznikala. Dřívější botanické zahrady patřily především univerzitám, neboť téměř všechny rostliny sloužily medicínským účelům, a tak zvaných okrasných květin, jak je známe dnes, bylo jen velmi málo. Změna nastala během 16. století, jak bylo nastíněno v předešlé kapitole, kdy se na evropské dvory začaly dovážet rostliny z dalekých kontinentů. Nové druhy květin, keřů a stromů pozvolna pronikaly i na šlechtická sídla, avšak vytvoření okrasné zahrady z těchto rostlin bylo velmi drahé. Majitelé takovýchto zahrad si tudíž byli velmi dobře vědomi jejich hodnotou a dovolili pouze vybraným hostům potěšit se jejich návštěvou.⁹¹

Další zajímavou zprávou, kterou se z Brueghelových dopisů dozvídáme, je jeho osobní postoj k danému obrazu. Píše, že nikdy dříve takovou kytici nemaloval a že usiluje o co nejvěrnější podobu jednotlivých exemplářů, kterých by v obraze mělo zobrazeno přes sto. Zároveň uvádí, že nikdy tak velikou kytici neviděl a nevěří, že kdy dříve bylo namalováno tolik vzácných druhů v rámci jednoho obrazu.

Výsledná sestava zachovává tradici raných květinových zátiší. Kytce je umístěna v kovové váze, značně poddimenzované velikosti. Světlo je rozptýlené a jednotlivé květy se téměř nezakrývají, čímž je možno potěšit se pohledem na každý ze vzácných druhů. Zeleň, jako listy a stonky, je redukována na minimum. Během pozdějších desetiletí bude možno sledovat jak změnu v osvětlení, tak v rozmístění a vzájemném překrývání rostlin. Kompozici doplňují drobný hmyz, vzácné mušle přivezené z Indie, šperky a mince, které, jak malíř uvádí, zařadil do obrazu, aby kardinál mohl posoudit, zda-li krása zlata a šperků předčí krásu květin a naopak.⁹²

Jan Brueghel pokračoval s malbou květin až do konce života. V jednom z dopisů se rozepisuje o vzniku svých zátiší. Každé léto ho prý krása a vzácnost květin nutila namalovat několik obrazů. Pozoruhodné je, že se nám nedochovaly téměř žádné Brueghelovy studie květin. Možným důvodem je skutečnost, že jeho obrazy vznikaly přímo v botanických zahradách, avšak k této domněnce nemáme žádné přímé důkazy, ačkoli víme, že v plenéru tvořil, pravděpodobně však jen dílčí studie. Raná zátiší, nejen Jana Brueghela, vznikala tedy nejspíše podle grafických listů

89 BRENNINKMEIJER-DE ROOIJ 1996 (pozn. 57) 11.

90 WOOLLETT/VAN SUCHTELEN 2006 (pozn. 85) 13.

91 BRENNINKMEIJER-DE ROOIJ 1996 (pozn. 57) 52.

92 Ibidem 50.

předešlého století a jistě také za použití bavlněných či hedvábných květín, což byla celkem obvyklá dekorace.⁹³

Od roku 1598 spolupracoval Jan Brueghel na mnoha obrazech s Peterem Paulem Rubensem (1577–1640). Mezi témata jejich obrazů patřily ponejvíce náměty mytologické či alegorické, avšak velmi oblíbenými se staly i výjevy Madony obklopené květinovou girlandou. Právě tento motiv, který se zrodil spoluprací obou umělců, se později stal velmi oblíbeným námětem, přičemž ústřední figura mohla být zaměněna s jakýmkoli jiným světcelem či portrétem objednavatele. Společné obrazy Jana Brueghela a Petera Paula Rubense, dvou vůdčích antverpských umělců, byla vyhledávaným sběratelským artiklem již krátce po jejich vzniku. Cenila se především originalita námětů, také však kontrast mezi uměleckým projevem obou malířů - Rubensova energická malba byla vyvažována Brueghelovým zájmem o nejjemnější detail.⁹⁴ Takováto spolupráce malíře figuralisty a malíře zátiší se během 17. století stala poměrně běžným postupem.

Díky korespondenci Jana Breughela s kardinálem je možno představit si peripetie, kterým musel malíř raných kytic čelit. Od obtížného hledání vzácných květín v botanických zahradách, až po rychlou práci způsobenou krátkou dobou květu jednotlivých rostlin. Zmínila-li jsem v úvodu, že malířům zátiší chybělo inventio, neboli nápaditost, musím nyní malířům květin přiznat i tuto vlastnost. Raná díla byla vytvářena zcela dle umělcových představ, neboť spatřit jimi zobrazované kytice nebylo v reálném světě možné. Příčinou byla především skutečnost, že rostliny, z nichž byly kytice sestavovány, kvetou v různých ročních dobách. To je jistě důvodem, proč většina květinových zátiší prvních desetiletí 17. století působí do jisté míry strojeně a nepřírozně - například neúměrně malá váza, nepřesné proporce jednotlivých květů atd.

5. 2. Vlámská a holandská květinová zátiší

Rozdělení Nizozemí se přirozeně odrazilo i v umění, avšak jakkoli se obě školy během 17. století odloučily, kořeny v nizozemském malířství 15. a 16. století měly shodné. Rostoucí odlišnost v umění, pomineme-li náboženství, jakožto evidentní a prvotní rozdíl, byla způsobena i politickou správou jednotlivých částí. Ve Španělském Nizozemí byl největším objednavatelem Habsburský dvůr v Bruselu, zatímco v severním Holandsku byla většina děl určena pro trh a bylo to právě zde, kde vznikl první moderní trh s uměním. S tím šlo ruku v ruce i odlišné postavení malířů, kteří v Holandsku zastávali stále spíše pozici řemeslníků, než umělců.⁹⁵

93 Ibidem 61–70.

94 WOOLLETT/VAN SUCHTELEN 2006 (pozn. 85) 2–4.

95 BROWN 1977 (pozn. 88) nepag.

5. 2. 1. Severní Nizozemí

17. století je považováno za „zlatý věk“ holanského malířství, avšak nebylo to pouze umění, které v tomto století prožívalo nebývalý rozkvět. Severní provincie se díky zámořským koloniím staly nejbohatším a nejgramotnějším národem, jaký Evropa do té doby spatřila. Důvodem takového nebývalého vzestupu byla již zmíněná absence královského či císařského dvora a reforemací ukončená síla církve, zároveň však také otevřenost společnosti vůči náboženským uprchlíkům a přistěhovalcům nejen z jižního Nizozemí, ale téměř z celé Evropy. Amsterdam se stal nejvýznamnějším evropským přístavem, nakladatelstvím a sídlem několika obchodních domů. Zabránit konkurenci mezi nimi měla Východoindická společnost založená roku 1602, celosvětově první akciová společnost. Holandsko tak získalo do značné míry monopol na obchod s Asií. Roku 1621 byla zřízena Západoindická společnost, jež měla spravovat obchod v Africe a Západní Indii, neboli Americe.⁹⁶ Je ale velmi důležité uvědomit si, že i přes nesmírné bohatství byla společnost stále závislá na přírodě, tj. úrodě a sklizni.

Zátiší se v Holandsku brzy stala velmi oblíbeným malířským odvětvím, zobrazující luxus domácnosti, zároveň však připomínající pomíjivost pozemských hodnot a boj duše se smrtelnými hříchy. Do jisté míry je možno nahlížet na zátiší jako na projev kulturní revoluce holandských měšťanů.⁹⁷ Vývoj se soustředil kolem jednotlivých měst, centry malby květinových zátiší byly především Middelburg, kde tvořil mj. i Ambrosius Bosschaert, Haarlem a Amsterdam.⁹⁸

Květinová zátiší první třetiny 17. století se zaměřovala na zobrazování exotických rostlin, především lilií, narcisů, sasanek, kosatců, hyacintů a řebčíků. Tyto rostliny nahradily, nebo alespoň odsunuly do pozadí, květiny zobrazované v dřívějším umění, jako například orlíčky, pomněnky, hvozdíky, fialky nebo konvalinky.⁹⁹ Výsledné kytice jsou symetrické, přehledné a bývají doplněné o drobný hmyz, plazy a ptáky či mušle. Vyznačují se také nebývalým zájmem o detail, živou barevností a celkovou snahou co nejvíce se přiblížit skutečnosti.

Kolem poloviny století na chvíli zájem o květinová zátiší nahradila záliba zobrazování vzácných druhů ovoce, avšak s novými botanickými poznatky se kytice ve vazách opět vrátily na své pevné místo, nicméně již v poněkud pozměněné podobě. Změna se projevila především ve výběru květin a v kompozicích. Oblibě se nyní těšily girlandy, festony a později i zcela nové pohledy do lesního zákoutí. Dočista odlišný ráz dostaly nynější kytice zejména díky prudkému světlu, vytvářejícímu ostré kontrasty. Novými druhy květin byly například pivoňky, máky, kaliny, svlačce, šeříky, případně nové odrůdy růží. Dřívější uspořádané kompozice nahradila nepřehlednost,

96 Anja K. ŠEVČÍK: Rembrandt & Co. Příběhy umění ve století blahobytu. Praha 2012, 72–6.

97 Jana KYBALOVÁ/Jaromír ŠÍP: Barokní zátiší. Obraz a skutečnost. Praha 1961, nepag.

98 Vladimír NOVOTNÝ: Holanské zátiší. Praha 1942, nepag.

99 Hana SEIFERTOVÁ/Jiří TŘEŠTÍK: Rachel Ruysch. Lesní zákoutí s květinami. Praha 2004, 12.

způsobená zejména výraznými stáječjícími se stonky a zdánlivě neuspořádaným rozmístěním jednotlivých květín, všelijak se zakrývajících, schovaných ve stínu či naopak ostře osvětlených. Někdejší klid, čitelnost a důraz na detail nahradil pohyb, napětí a důraz na estetickou stránku obrazu.¹⁰⁰

Představitelem tohoto proudu byl mj. i Willem van Aelst (1627–1683 nebo později). Roku 1656 se tento malíř usadil v Amsterdamu poté, co strávil několik let ve Francii a Itálii, kde se stal vyhledávaným a uznávaným malířem zátiší.¹⁰¹ Jeho tvorba je ceněna zejména pro svoji eleganci, dosaženou uměřenou barevností a jemnými přechody. Mezi lety 1656 a 1659 je v Holandsku doložen malíř Abraham de Lust, který si velmi oblíbil motiv květinových věnců a girland, typický spíše pro vlámskou malbu. Společně s Janem Davidszem de Heem (viz níže) rozšířil tento zajímavý motiv i do holandského prostředí.¹⁰²

Van Aelstovou žákyní byla Rachel Ruysch (1664–1750), jež zasvětila malbě květin celý život, a jejíž obrazy se vyznačují neobyčejně věrným zobrazením a technickou virtuozitou. Uměleckého nadání se jí dostalo především z matčiny strany (prastrýc Franz Post se zúčastnil expedice do Brazílie, aby zaznamenával domorodé obyvatele a přírodniny), díky otci, významnému lékaři, získala naopak lásku k přírodě. Federik Ruysch zastával v Haagu několik významných funkcí, přičemž jednou z nich byla i starost o botanickou zahradu. Ve svém domě založil a kabinet kuriozit a je tedy nepochybné, že tyto skutečnosti výrazně ovlivnili i jeho dceru. Pravdou nicméně zůstává, že ženám malířkám bylo předem dáno specializovat se na témata zátiší, krajinomalby aj., především díky společenským konvencím, které nedovolovaly, aby se účastnily hodin anatomie a aktů. Rachel Ruysch se však svého úkolu zhostila s neobyčejnou pílí a stala se uznávanou umělkyní i za hranicemi Nizozemí.¹⁰³

5. 2. 2. Španělské Nizozemí

Malíři květinových zátiší v jižním Nizozemí navazovali především na tvorbu Jana Brueghela st., zároveň však docházelo k neustálé konfrontaci s uměním dalších katolických zemí, v čele samozřejmě se Španělskem. Toto prohlubování rozdílů mezi severním a jižním Nizozemím lze zaznamenat zejména v jisté odlišnosti námětů, jejich uchopení a provedení.

Velmi příznačným byl pro vlámské malířství motiv květinové girlandy, případně věnce, v jehož středu je znázorněn náboženský výjev. Jak již bylo zmíněno výše, tento motiv vznikl

¹⁰⁰ Ibidem 14.

¹⁰¹ Peter CHERRY: In the Presence of Things. Four centuries of European still-life painting. Volume I. Lisabon 2010, 220.

¹⁰² Hana SEIFERTOVÁ/Anja K. ŠEVČÍK: ...et in Hollandia ego... Holandské malířství 17. století a raného 18. století ze sbírek Národní galerie v Praze. Praha 1998, 100.

¹⁰³ SEIFERTOVÁ/TŘEŠTÍK 2004 (pozn. 99) 16–23.

spoluprací Jana Brueghela s Petrem Paulem Rubensem. Pokračovatelem byl Daniel Seghers (1590–1661), Brueghelův žák a jeden z nejznámějších malířů květinových sestav tehdejší Evropy. Jeho girlandy rámuji něžné motivy Panny Marie s Ježíškem, ale i dalších světců, často provedených jako reliéfní postavy tvořící střed iluzivní kamenné nebo dřevěné kartuše.[22] Díky skutečnosti, že Seghers vstoupil do jezuitského řádu, šířily se jeho obrazy do kostelů a klášterů tohoto řádu téměř po celé Evropě a významně ovlivnili tvorbu mnoha umělců i pozdějších generací.¹⁰⁴

Patrně nejvýznamnějším umělcem malby zátiší 17. století byl Jan Davidsz de Heem (1606–1683/4). Tento malíř je zástupcem jak holandského, tak vlámského zátiší, neboť se narodil v Utrechtu, avšak roku 1636 se přestěhoval do katolických Antverp. Nikdy však nepřerušil své styky s Holandskem, naopak se konci života se na nějaký čas do Utrechtu opět vrátil. Jan Davidsz de Heem byl jedním z nejnadanějších a nejvšestrannějších malířů v Nizozemí. V Antverpách převzal do jisté míry styl vlámských umělců, totiž jistý smysl pro dekorativní působení obrazu, patrný v pestré barevnosti a reprezentativnosti, ve výběru zobrazených předmětů a srozumitelnější symbolice.¹⁰⁵ De Heemovy kytice jsou plně poplatné estetice vrcholného baroka se stáčenou zelení, hrou světél a stínů a celkovou kompozicí velmi často doplněnou o exotické ovoce, vinné hrozny atd.[23]

Jan Davidsz de Heem je však jen jedním z mnoha malířů, kteří rozdělili svůj život mezi severní a jižní Nizozemí. Jakkoli se tedy umění vyvíjelo v obou částech odděleně, nelze říci nezávisle, neboť vzájemná úcta a neustávající styk malířů obou náboženství vedly k nepřetržité výměně uměleckých názorů.

5. 3. Vývoj malby květinových zátiší v Německu

Frankfurt nad Mohanem byl na přelomu 16. a 17. století jediným městem v Evropě, v jehož prostředí se mohlo zátiší vyvíjet obdobně jako v Nizozemí. V tomto významném obchodním centru s multikulturní společností, tvořenou především náboženskými uprchlíky, byly vytvořeny podmínky, jež dovolovaly několika umělcům specializovat se v tomto malířském odvětví, neboť vysoká životní úroveň značné části měšťanů zajišťovala téměř nepřetržitou poptávku.¹⁰⁶ Všichni umělci, které zde zmíním, jsou svázáni právě s tímto městem, ačkoli Frankfurt samozřejmě nebyl jediným německým uměleckým centrem 17. století, avšak právě zde vzniklo nejvíce děl s motivy květin.¹⁰⁷

Za zakladatele malby zátiší ve Frankfurtu nad Mohanem je považován antverpský rodák

104 Ingvar BERGSTRÖM: Still Lifes of the Golden Age. Northern European paintings from the Heinz family collection. Washington 1989, 127.

105 SEIFERTOVÁ/ŠEVČÍK 1998 (pozn. 102) 94.

106 Joachim SANDER: The Magic of Things. Still-life painting 1500–1800. Frankfurt nad Mohanem 2008, 85.

107 Hana SEIFERTOVÁ: Německé malířství 17. století. Praha 1989. 11.

Daniel Soreau (asi 1560–1619).¹⁰⁸ Jeho typickým námětem byly proutěné koše s ovocem, příležitostně doplněné o malé kytice ve váze. Samostatná květinová zátiší netvořil, nicméně jakožto učitel mnoha dalších malířů (mj. syna Isaaka, který již vytvořil několik nezávislých květinových zátiší), je jeho role pro vývoj zátiší v německých zemích nezpochybnitelná.

Jedním ze Soreauových žáků byl Peter Biniot (1590–1632), jehož obraz Porcelánová váza s květinami z roku 1611 je považována za nejstarší samostatné německé květinové zátiší.¹⁰⁹ [24] Toto dílo je vytvořeno v tradici raných květinových zátiší, tzn. uspořádání květin je přehledné a symetrické, osvětlení rovnoměrné a kompozice je obohacena o vzácné mušle.

Velmi významnou postavou byl taktéž olomoucký rodák Georg Flegel (1566–1638). Počátky jeho tvorby jsou spojeny s Nizozemcem Lucasem van Valckenborch (1535–1597), jehož obrazy doplňoval o motivy zátiší. Po Valckenborchově smrti se osamostatnil, avšak první Flegelova nezávislá díla jsou známa až z doby kolem roku 1610.¹¹⁰ Pravděpodobně díky spolupráci nejen s Lucasem, ale i s jinými členy malířské rodiny van Valckenborch, získal Flegel ojedinělý malířský projev. Široká škála motivů, nezvyklé formáty, časté zobrazování polic, které vedou ke kombinování různých rovin horizontu, to vše jsou nejspíše odrazy jeho dlouholeté spolupráce s malíři figuralisty.¹¹¹ Flegel často zobrazoval kytice v rámci obrazů s prostřenými stoly, pakliže zvolil téma květiny ve váze jako hlavní motiv obrazu, doplnil i přes to kompozici o mísy s ovocem, poháry, drobný hmyz a další. Jeho tvorba se vyznačuje velkým zájmem o detail a snahou přesvědčivě zachytit strukturu povrchů.

Jeho žákem byl Jacob Marell (1613–1681), jehož květinové kompozice jsou již tvořeny v duchu nového estetického názoru 30. a 40. let – sestavy nebývají vždy symetrické a rozptýlené světlo je pozvolna nahrazováno soustředným. Kytice jsou v některých případech umístěny ve skleněné váze, v níž lze díky odleskům světla spatřit nejen umělcův ateliér, nýbrž také autoportrét. Marell byl stále ovlivněn umělci raných květinových zátiší, avšak také de Heemem, s jehož tvorbou se jistě seznámil při svém několikaletém pobytu v holandském Utrechtu. Mezi jeho žáky patřil Abarham Mignon (1640–1679) a nevlastní dcera Maria Sibylla Merian (1647–1717).¹¹²

5. 4. Vývoj malby květinových zátiší ve Španělsku

Mluvíme-li o Španělsku 17. století je nutné uvědomit si politické uspořádání tehdejší Evropy. Těsné vztahy nejen s Vlámskem, ale také například s italským Milánem, se velikou měrou odrazily i v oblasti umění a kultury. Vládnoucí rod Habsburků, aristokracie a španělští duchovní, ti všichni

108 SANDER 2008 (pozn. 106) 86.

109 Ibidem 90.

110 Hana SEIFERTOVÁ: Georg Flegel a kabinetní zátiší v Čechách v 17. a 18. století. Praha 1979. 37.

111 SEIFERTOVÁ 1992 (pozn. 2) 33.

112 SEIFERTOVÁ 1989 (pozn. 107) 61–2.

patřili k velikým sběratelům a mecenášům umění, v jejichž sbírkách se nacházelo mnoho obrazů zahraničních umělců, které ovlivnili domácí tvorbu.¹¹³

Osobností pravděpodobně nejvíce spojovanou se španělským zátiším je Sánchez Cotán (1560–1627). Jeho obrazy spižiren se zavěšenými ovoci a zeleninou, vyvolávají svým klidem dojem téměř až spirituálních děl. Výjimečným obrazem v rámci Cotánovy tvorby je Zátiší s květinami, zeleninou a košíkem třešní, které je považováno za jedno z prvních španělských zátiší s květinami.¹¹⁴ [25] V jakémisi okenním rámu jsou umístěny dvě kytice ve váze, talíř s lusky, chřest a ze stropu zavěšený proutěný košík s třešněmi. Bílá lilie a světlé květy růží jsou umístěny ve skleněné váze vlevo, naproti nim je v červené kameninové váze zobrazena červenooranžová lilie a květy kosatců.

Prvním malířem, který si malbou květin vysloužil uznání, byl nejspíše Juan Van der Hamen y León (1596–1631), potomek vlámských přistěhovalců. Květiny umisťoval do svých zátiší, případně jimi zdobil figurální výjevy. Navazoval na vlámské umění, i když jeho kytice jsou o poznání komornější jednak svoji velikostí, jednak realističtější pojetím, neboť jednotlivé květy již nejsou zobrazeny zepředu, nýbrž jsou všelijak natočeny. Je pravděpodobné, že Van der Hamen vytvořil i obrazy samostatných květinových zátiší, avšak dnes žádné takové jemu připisované dílo neznáme.¹¹⁵

Prvním španělským specialistou na květinová zátiší byl tedy až Juan de Arellano (1614–1676).¹¹⁶ Své honosné kytice umisťoval nejčastěji do skleněných váz nebo proutěných košíků, případně je aranžoval jako festony s průhledy do krajiny. Oproti Van der Hamenovi je z jeho děl cítit jistý dynamismus, daný jednak tmavým pozadím a hrou světla, jednak také stáječícími se stonky a listy. Arellanův nevlastní syn Bartolomé Pérez (1634–1698) pokračoval v otčimově odkazu, i když se nesoustředil pouze na malbu květin, nýbrž věnoval se i jiným druhům zátiší. Jeho kytice nejsou tak nápadně barevné, velmi často dominují červené a bílé květy, modrých naopak užíval velmi málo. Oproti ostatním umělcům přimíchal Pérez do svých temper více oleje, čímž dosáhl jemných přechodů odstínů a jisté transparentnosti. Vrcholem jeho květinových zátiší je série 54 obrazů kytic ve váze na zlatém pozadí, které vytvořil mezi lety 1689–91 pro Karla II. Bohužel dodnes se zachovala jen malá část z těchto dekorací, zdobících původně stěny královny ložnice.¹¹⁷ [26]

Jakýmsi protipólem Pérezovi byl malíř Gabriel de la Corte (1648–1694), jenž byl nepříznivými okolnostmi přinucen tvořit svá květinová zátiší pro trh a umělecké agenty. Jeho díla

113 JORDAN/CHERRY 1995 (pozn. 77) 19

114 CHERRY 2010 (pozn. 101) 136

115 JORDAN/CHERRY 1995 (pozn. 77) 44–56.

116 CHERRY 2010 (pozn. 101) 101.

117 Ibidem 102–3.

nevynikají brilantní technikou ani detailním provedením, ba naopak poměrně pastózní rukopis a malý zájem o botanickou přesnost napovídají, že svá díla nejspíše netvořil soustředěným pozorováním přírody, ale dle zažitých schémat či z paměti.¹¹⁸ De le Corte také spolupracoval s figurálními malíři na náboženských obrazech, které ve stylu Daniela Segherse doplňoval o květinové věnce, motiv ve Španělsku zvláště oblíbený.

5. 5. Vývoj malby květinových zátiší v Itálii

Italské umění bylo ve všech stoletích ovlivněno antickou tradicí a ani 17. století nebylo výjimkou. Vedle starověkých xenií se malíři nejčastěji odvolávali na svého předchůdce a zakladatele malby přírodnin Giovanniho da Udine. Ačkoli se italské zátiší vyvíjelo poměrně samostatně a na rozdíl od nizozemského usilovalo o velkou formu, přeci jen nezůstalo zcela stranou vlámského vlivu.

Jakkoli se snažím soustředit se na vývoj květinových zátiší, nelze nezmínit obraz Košík s ovocem od Michelangela Merisi da Caravaggio (1571–1610). Tomuto dílu náleží v dějinách evropské kultury opravdu výjimečné místo. Nízký horizont, osvětlení a pozadí dodávají obrazu jakousi duchovní atmosféru, v jejímž kontrastu je naturalistické zobrazení vlastního námětu – ovoce. Prostředí nenapovídá nic o čase nebo prostoru a dovoluje tedy divákovi plně se soustředit na plody přírody, znázorněné se vši krásou, stejně jako s přirozenými nedostatky. Dokonalý *trompe l'oeil* je podtržen mírným předsunutím košíku před hranu podložky. Roku 1620 zaznamenal Vincenzo Guistiniani Caravaggiova slova, sdělující, že namalovat dobrý obraz ovoce či květin bylo pro tohoto velkého umělce stejně těžké, jako správně namalovat lidskou postavu. Tento tolikrát citovaný výrok je důležitý především proto, že vyvrací názor na „vysoké“ a „nízké“ umění, jak ho definoval Joachim Sandrart (viz výše).¹¹⁹

Caravaggiovým pokračovatelem byl Tommaso Salini (kolem 1575–1625), všestranný malíř, od něhož se dochovalo několik samostatných květinových zátiší. Tento umělec je však s vývojem malby květin v Itálii spojován především jako učitel Maria Nuzziho, zvaného Mario dei Fiori (1603–1673), prvního italského specialisty na květinová zátiší.¹²⁰ Nuzzi byl kromě svého učitele ovlivněn i Danielem Seghersem, jenž mezi lety 1625–27 v Římě pobýval. Seghers ho jistě ovlivnil i svým typickým námětem, květinovou girlandou či věncem kolem postavy svatého.¹²¹ Nuzziho vrcholně barokní kytice jsou asymetrické, tvořené z větší části velkokvětými druhy, jako lilie, tulipány, kosatce, stolisté růže apod. Boční světlo vnáší do obrazů jistou dynamiku.[27] Již během svého života patřil Mario dei Fiori k vyhledávaným umělcům a jeho díla byla zastoupena i ve

118 Ibidem 106–7.

119 John T. SPIKE: *Italian Still Life Painting from Three Centuries*. Florencie 1983, 14.

120 Ibidem 15.

121 Ibidem.

španělských královských sbírkách.¹²²

Ačkoli je italské květinové zátiší nejvíce spojováno s Římem, i jednotlivé regionální školy měly své umělce specializující se v tomto malířském druhu. Lombardskou představitelkou byla Margherita Caffi (1650–1710),¹²³ v Benátkách byla její kolegyně Elisabetta Marchioni (činná kolem r. 1700), jejíž obrazy jsou díky své barevnosti a rychlými tahy štětce již předzvěstí rokokové estetiky.¹²⁴ Neapolskou malbu květin zastupoval Giacomo Recco (1603– před 1653), jehož květiny byly stále ovlivněny díly raných vlámských umělců. V rodinné tradici posléze pokračoval i Giacomův syn a vnuk, a taktéž žák Paolo Porpora (1617–1673), však ani jeden z nich se již nespecializoval pouze na květinová zátiší. Porpora je naopak v znám především jako zástupce italského sottobosca,¹²⁵ neboli jakéhosi průhledu do lesního podrostu, kde přírodní motivy jsou vyváženy zobrazením živočichů. Avšak stejně, jako nemohla většina umělců vytvořených kytic existovat v reálném světě, bylo i sottobosco smyšlenou sestavou.[28]

V souvislosti s italským květinovým malířstvím nesmíme zapomenout na Abrahama Brueghela (1631–1697), vnuka Jana Brueghela st., který zde působil prakticky celý svůj život a konfrontoval své italské kolegy s vlámským stylem.¹²⁶ Kromě vrcholně barokních kytic tvořil Brueghel figurální kompozice s průhledy do daleké architektury obohacené o velkolepé květinové a ovocné girlandy.

5. 6. Vývoj malby květinových zátiší ve Francii

Pro vývoj zátiší ve Francii sehrála rozhodující úlohu kolonie protestantských umělců, usadivší se v oblasti Saint-Germain-des-Prés v Paříži. Tito uprchlíci z jižního Nizozemí pracovali společně s francouzskými kolegy a ovlivňovali jejich tvorbu. Malířem, jenž se do značné míry soustředil i na malbu květin, a jenž vyšel z tohoto prostředí, byl Jacques Linard (1597–1645). Jeho malířský projev byl tedy ovlivněn jednak raným vlámským stylem, jednak tradicí, tj. jistou elegancí, francouzského malířství.¹²⁷ Květiny decentní barevnosti umisťoval nejčastěji do váz z čínského porcelánu, případně do proutěných košíků.[29]

Pozdějším zástupcem a specialistou na květinová zátiší byl Jean-Baptiste Monnoyer (1636–1699), zvolený dokonce členem francouzské Akademie. Podílel se na výzdobě mnoha paláců a díky přízni Charlese Le Bruna i na mnoha královských projektech Ludvíka XIV., jako například ve

122 CHERRY 2010 (pozn. 101) 218.

123 SPIKE 1983 (pozn. 119) 18.

124 KAZLEPKA 2007 (pozn. 6) 37.

125 SPIKE 1983 (pozn. 119) 15.

126 KAZLEPKA 2007 (pozn. 6) 54.

127 CHERRY 2010 (pozn. 101) 119.

Versailles, Louvru, Vincennes a dalších.¹²⁸ Jeho kytice pastelových květů jsou sice v základní kompozici tvořeny ve stylu vrcholného baroka, avšak chybí jim ona dramatičnost, především díky nenásilnému osvětlení.

5. 7. Symbolika barokních květinových zátiší

Otázka symboliky barokních květinových zátiší zůstává do jisté míry stále nezodpovězena. Jisté je, že téměř celé 17. století bylo na obrazy kytic nahlíženo jako na portréty přírody, jež stvořil Bůh, a jež upomínala Jeho všemohoucnost, zároveň však také jako „memento mori“ připomínající krátkost a křehkost lidského života, který, podobně jako krásné květy rostlin, brzy vadne. Na přelomu 16. a 17. století se zájem o ustálené skryté významy začal překrývat se zájmem o přírodu a umění, což vede k nejistotám, do jaké míry přetrvala symbolika jednotlivých rostlin v rámci květinových zátiší.

Jako doprovodné motivy figurálních zátiší předešlých století byly květiny nositeli skrytých symbolických významů a není pochyb, že tyto významy přetrvaly i v rámci většiny raných zátiší.¹²⁹ Biblické, teologicko-filozofické a humanistické texty, jež stály základem skryté symboliky, reagovaly na nově objevené druhy květin a mariánsko-christologickou ikonografii neustále doplňovaly a rozšiřovaly. Například řebčík, připomínající obrácenou korunu, se stal aluzí Mariiny a Kristovy moci.¹³⁰

Zdá se však, že některá raná květinová zátiší vznikla především z čistě dekorativních účelů. Prostřednictvím již zmiňované korespondence Jana Brueghela s kardinálem Borromeem se dozvídáme o vzniku obrazu (viz výše) a zdá se téměř nepochybné, že malíř vytvořil toto dílo primárně jako „obrazovou encyklopedii rostlin“ podmíněnou jeho zájmem o nové vzácné druhy, i když nutno dodat, že i on v jednom z dopisů přirovnává květiny k pomíjivosti života. Z kardinálových zpráv víme, že v jeho očích byla příroda viděna jako symbol Boží přítomnosti, nicméně zda-li nahlížel na jednotlivé rostliny například v rámci mariánské symboliky není doloženo. Naopak se dozvídáme, že ho velmi těšil pohled na umělcovo dílo, zejména během zimních měsíců, kdy si nemohl dovolit mít ve své pracovně živé rostliny.¹³¹ Zdá se tedy pravděpodobné, že alespoň první Brueghelovy kytice byly vytvářeny za účelem portrétování vzácných druhů a jejich posláním bylo potěšit diváka, na němž do značné míry závisela konečná interpretace díla.

Skryté významy přírody na obrazech nesly i živočichové. Motýli symbolizovali lidskou duši, mouchy naopak pomíjivost a zmar. Žáby a ještěrky, jenž se na podzim ukrývají, se staly

128 Ibidem 121.

129 Hana SEIFERTOVÁ: Georg Flegel (1566-1638). Zátiší. Praha 1994, 69.

130 SEIFERTOVÁ 1992 (pozn. 2) 64.

131 BRENNINKMEIJER-DE ROOIJ 1996 (pozn. 57) 60-70.

symboly vzkříšení, brouk Hercules upomínal Ježíše Krista a ptáci, díky kráse svého peří, byli chápáni jako tvorové Ráje.¹³²

Tyto významy byly na počátku 17. století obecně srozumitelné a je tudíž relativně zřejmé, že raná zátiší měla pro diváka nejen dekorativní, ale i morální a ilustrativní funkci. Postupem času se však vztah obrazu a symbolického významu pozvolna vytrácel, nahrazován zájmem o květiny samotné a o celkový prožitek z vnímání obrazu.¹³³ Převážily tak dekorativní zřetele a snaha umělců prokázat svoji technickou virtuozitu. Zdá se, že k úplnému vymizení symbolických významů došlo během 18. století, kdy se z květinových zátiší stala díla sbírkového charakteru. Šlechta si objednávala tzv. compagnony a cílem umělců bylo co nejlépe napodobit styl jejich předchůdců.¹³⁴

Při odkrývání symboliky je velmi důležité zohlednit místo vzniku obrazu. V Holandsku čerpala symbolika z biblických, teologicko-filozofických a humanistických textů, jež se těšily značné autoritě právě v protestantských zemích. Později se však i zde vztah k náboženským a morálním hlediskům přeměnil a zobrazování vzácných druhů květin a přírodních rarit stále více poukazovalo k blahobytu a bohatství společnosti.¹³⁵ Ve Španělsku, naopak, nebylo nikdy příliš obvyklé vkládat do děl hlubší význam.¹³⁶ U italských umělců se můžeme velmi často setkat s kyticemi umístěvanými do tepaných váz s reliéfem, jemuž je nutno věnovat větší pozornost, neboť právě on bývá nositelem skrytého významu.¹³⁷

Jakousi výjimkou byly obrazy květinových věnců s postavou svatého. Lze předpokládat, že do těchto votivních děl byly vybírány přednostně květiny s tradiční mariánsko-christologickou symbolikou, a že právě na těchto obrazech, více než na kterýchkoli jiných, měla krása květin poukazovat na dokonalost Božího stvoření.

Není pochyb o tom, že obrazy kytic prvních desetiletí 17. století ukrývaly skrytá sdělení, nejistý však stále zůstává význam jednotlivých květin. Při interpretaci těchto děl nesmíme zapomínat ani na drobné živočichy, kteří obraz „tiše stojících věcí“ jednak ožívují, jednak ikonograficky dokreslují. Otázkou zůstává, zda-li můžeme takto vykládat i díla pozdního 17. a 18. století, neboť se zdá pravděpodobné, že postupem let došlo k úplnému osamostatnění květinových zátiší jako svébytného malířského druhu, jehož návaznost na náboženské, morální či alegorické symboly, typická pro předešlá staletí, byla nahrazena ryze dekorativními hledisky.

132 SEIFERTOVÁ 1994 (pozn. 129) 71.

133 Norman BRYSON: In Meduza's Gaze. Still life paintings from Upstate New York Museum. New York 1991, 11.

134 SEIFERTOVÁ/ŠEVČÍK 1997 (pozn. 82) 49.

135 BRYSON 1991 (pozn. 133) 62-3.

136 JORDAN/ CHERRY 1995 (pozn. 77) 20.

137 KAZLEPKA 2007 (pozn. 6) 19.

6. ZÁVĚR

Zobrazování motivů zátiší a květin doprovázelo evropskou malbu ve všech epochách, ačkoli se během staletí velmi proměňovalo. Od běžných dekorací antických domů, přes ikonografické doplňky středověkých deskových obrazů, k jeho uznání a rozvoji v 17. století, až po jeden z hlavních proudů moderního umění. Často se pod jeho povrchem ukrývá skrytý smysl či morálita, kterou má divák za úkol rozluštit.

V období starověku představovala xenia nástěnné dekorace, zobrazující hostitelovy dary příchozím a připomínající tak jeho štědrost. Zobrazování květin bylo vázáno na větší kompoziční celky, případně sloužilo jako atributy římských či řeckých bohů a bohyň. Jakkoli se zátiší vyvíjelo a proměňovalo, tato úloha nositele skrytého poslání jej doprovázela i následujícími staletími.

První křesťané se programově vzdali zobrazování jakýchkoli doplňujících námětů, avšak středověcí umělci tyto motivy opět začlenili do svých děl, především díky vzrůstajícímu zájmu o okolní svět. Zaměříme-li se na zobrazování rostlin, můžeme sledovat postupný vývoj od stylizovaných motivů až k detailním zobrazením, stejně jako vzrůstající počet rostlinných druhů. Středověk s sebou přinesl i závazné formování křesťanské ikonografie, přičemž rostlinná symbolika byla dána podobou a vlastnostmi jednotlivých rostlin. Jak odhalil Erwin Panofsky, téměř všechny předměty na obrazech nizozemských primitivů byly nositeli tzv. skrytého symbolismu a lze předpokládat, že na jihu Evropy tomu bylo obdobně. Jakékoli znázornění tedy podléhalo křesťanské symbolice. Ačkoliv se již z období středověku dochovalo nezávislé květinové zátiší, jednalo se pravděpodobně o vzácné dílo, stojící mimo hlavní proud malířské produkce.

Renesanční snahy o dokonalé zobrazování okolního světa vyústily v botanicky přesné studie květin v herbářích, které se stávaly stále oblíbenějšími nejen v řadách učenců, nýbrž taktéž u laického publika a umělců, kteří jich využívali jako předloh pro svá vyobrazení rostlin. Samostatná květinová zátiší se však i nadále objevovala velmi vzácně, především v období manýrismu, mj. i na dvoře Rudolfa II. Již v období renesance se setkáváme s problematikou symbolického významu, neboť nelze s jistotou určit, do jaké míry bylo zobrazování rostlin svázáno s mariánskou či christologickou symbolikou, případně do jaké míry se jednalo výhradně o umělcovy snahy co nejvěrněji napodobit přírodu. Nicméně zdá se velmi pravděpodobné, že rostlinná ikonografie přetrvávala i v období renesance, i když zřejmě v mírně pozměněné a uvolněnější podobě oproti symbolice středověku. Velmi zajímavá je skutečnost, že zatímco malba zátiší 17. a 18. století je nerozlučně spjata zejména s nizozemským prostředím, její kořeny byly v 16. století položeny především ve Francii a německy mluvících zemích.

Epocha baroka přinesla osamostatnění zátiší jako nezávislé malířské kategorie a zároveň jeho diferencování. Zátiší se začala dělit na stolní, lovecká, kuřácká, ovocná, květinová a další,

přičemž velmi často docházelo k prolínání jednotlivých motivů. Holandské malířství 17. století je považováno za „zlatý věk“, k jehož lesku výrazně dopomohly i obrazy „tiše stojících věcí“. Nebyla to však pouze tato protestantská část Nizozemí, zátiší se rozvíjelo i v jižní části země a v dalších evropských státech. Někdy poměrně snadno, někdy s notnou dávkou soustředění můžeme rozeznat odlišnosti v námětech a jejich provedení v rámci jednotlivých evropských zemí či měst.

Malíři zátiší byli do značné míry závislí na poptávce, přičemž během 18. století, kdy již byly šlechtické sbírky naplněny mnoha obrazy, začaly vznikat tzv. *compagnony* vedoucí malíře k neustálému návratu k zátiším předešlých desetiletí.

Otázka symboliky barokních květinových zátiší zůstává do jisté míry stále nezodpovězena. Květiny nadále upomínaly k pomíjivosti života a Boží všemohoucnosti, jež jim dala vzniknout, avšak není zcela jasné, do jaké míry přetrvaly tyto aspekty nad těmi dekorativními. Při odhalování skryté symboliky musíme taktéž přihlídnout k času a místu vzniku obrazu, neboť se zdá pravděpodobné, že postupně docházelo k nahrazování náboženských, morálních či alegorických symbolů ryze dekorativními hledisky.

Pro dataci děl je velmi důležitý výběr květin, výsledná kompozice kytic a osvětlení. Květinová zátiší 17. století zobrazovala vedle květin rostoucích přirozeně na evropském kontinentě, jako například růže, hvozdíky, fialky, kosatce, konvalinky, orlíčky, pomněnky atd., jejichž ikonografie byla vytvořena již v době středověku, exotické lilie, řebčíky, narcisy, sasanky a především tulipány, jejichž symbolika byla nově utvářena. Malíři tak reagovali na zcela nové rostlinné druhy, objevované při zámořských cestách. Většina z těchto importů byly cibuloviny, případně rostliny hlíznaté, neboť jejich převezení do Evropy bylo nejsnazší. Zde se poté stávaly velmi cenným zbožím. Rané kytice jsou přehledné a symetrické, v dalších desetiletích však docházelo postupnému asymetrickému rozmístění a překrývání rostlin. Ostré osvětlení dodávalo obrazům na dramatickosti. Ke konci 17., ale především v 18. století, se obrazy kytic stávaly opět přehlednějšími, zájem o detailní zobrazení se však již vytratil a živou barevnost nahradila pastelová harmonie. Tmavé a neurčité pozadí, jež dávalo naplno vyniknout krásám květin, nahradily průhledy do zahrad, nejednou doplněné o lidské figury.

Obrazy zátiší jsou dokladem měnící se kultury evropské společnosti. Díky těmto dílům můžeme pozorovat bohatnoucí nizozemskou společnost, proměňující se vztah člověka a přírody, stejně jako odlišný přístup protestantů a katolíků k umění. Tyto změny jsou patrně nejvíce viditelné na obrazech prostřených stolů, avšak nelze říci, že by se ani květinových zátiší nikterak nedotkly.

Velmi zajímavé je také sledovat znázorněné umělecko-řemeslné předměty, a to nejen v období 17. a 18. století. Již na středověkých či renesančních obrazech je možno pozorovat skupiny předmětů denní potřeby, případně vázy či džbánky s liliemi na obrazech Zvěstování. Barokní malíři

zobrazovali honosné kytice v tepaných, majolikových či porcelánových vázách, jež byly samy o sobě velmi ceněnými sběratelskými kousky, avšak bylo vytvořeno i mnoho obrazů, na nichž jsou květiny umístěny v proutěných koších.

Jak již bylo zmíněno výše, mnoho malířů zátiší bylo závislých na tržní poptávce. Kupci či objednavateli byly ponejvíce jednotlivé královské dvory a evropská šlechta, která zakládala a rozšiřovala své sbírky. Tichý svět zátiší se stal protikladem dramatických figurálních výjevů. Pakliže byl obraz malován na zakázku, důležitou roli hrály nároky objednavatele, který měl většinou již při objednávce obrazu na mysli konkrétní umístění díla. V případě *compagnonů* tak nejčastěji vznikla díla symetricky převrácená, se symbolickým významem navazujícím, případně protikladným původnímu dílu, v případě objednávky obrazu, jenž měl sloužit jako dekorace některé z místností šlechtického sídla (nejčastěji schodišť, jídelen, kuchyní a salonů), volili malíři zobrazení kytic z podhledu, neboť se tyto obrazy umísťovali zejména nade dveře či okna.¹³⁸

V Českých zemích položil základy uměleckých sbírek Rudolf II. a i po jeho smrti zde zůstalo mnoho děl. Česká šlechta tak měla na co navazovat a čemu konkurovat. Na přelomu 17. a 18. vznikl v Praze nebývalý počet sbírek, namátkou jmenujme sbírky Lobkovické, Šternberské, Nostické nebo Černínské. Sběrateli byly ale také řády a kláštery, například Maltézští rytíři či kanonie premonstrátů na Strahově. Pravděpodobně nejoblíbenější byl v Praze motiv loveckého zátiší.¹³⁹

Vývoj malby zátiší samozřejmě pokračoval i v 19. a 20. století a i dnes je mnoho umělců, kteří se k tomuto malířskému druhu vracejí. Lze také říci, že zátiší spolu s krajinomalbou a portréty poskytlo inspiraci malířům, jejichž díla znamenala obrat v dějinách evropského umění. Nejprve to byli impresionisté, poté Paul Cézanne, Henri Matisse a fauvisté, expresionisté a na závěr kubisté. Ani dnes není zátiší mrtvou formou, nicméně současné portréty „tíše stojících věcí“ jsou převážně díly fotografií.

138 KAZLEPKA 2007 (pozn. 6) 10.

139 SEIFERTOVÁ/ŠEVČÍK 1997 (pozn. 82) 10-12.

BIBLIOGRAFIE

Použitá literatura

- ARBER 1986 – Agnes ARBER: Herbals: their origin and evolution. A chapter in the history of botany 1470-1670. Cambridge 1986, 149-236.
- BACHTIN 2007 – Michail Michajlovič BACHTIN: François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance. Praha 2007, 266-7.
- BAHNÍK/BĚLSKÝ/BUSINSKÁ 1974 – Václav BAHNÍK / Jaromír BĚLSKÝ / Helena BUSINSKÁ a kol.: Slovník antické kultury. Praha 1974.
- BERGSTRÖM 1989 – Ingvar BERGSTRÖM: Still Lifes of the Golden Age. Northern European paintings from the Heinz family collection. Washington 1989.
- BIBLE. Překlad 21. století. Praha 2009.
- BRENNINKMEIJER-DE ROOIJ 1996 – Beatrijs BRENNINKMEIJER-DE ROOIJ: Roots of 17th-century Flower Painting. Miniatures, Plant Books, Paintings. Leiden 1996.
- BROWN 1977 – Christopher BROWN: Dutch and Flemish Painting. Oxford 1977, nepag.
- BRYSON 1990 – Norman BRYSON: Looking at the Overlooked: Four Essays on Still Life Painting. London 1990.
- BRYSON 1991 – Norman BRYSON: In Meduza's Gaze. Still life paintings from Upstate New York Museum. New York 1991.
- CAMPBELL 1990 – Lorne CAMPBELL: Renaissance portraits. European portrait painting in the 14th, 15th and 16th centuries. London 1990, 132.
- CARROLL 2003 – Maureen CARROLL: Eathly Paradises. Ancient Gardens in History and Archeology. London 2003.
- GRIMM 2001 – Claus GRIMM: Stilleben. Die niederländischen und deutschen Meister. Stuttgart 2001, 17-23.
- GRIMM 2011 – Claus GRIMM: Stilleben. Die italienischen, spanischen und französischen Meister. München 2011, 122-136.
- HALL 2008 – James HALL: Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění. Praha / Litomyšl 2008.
- HEJNOVÁ 2001 – Miroslava HEJNOVÁ: Pietro Andrea Mattioli 1501 – 1578. Praha 2001.
- CHERRY 2010 – Peter CHERRY: In the Presence of Things. Four centuries of European still-life painting. Volume I. Lisabon 2010.
- JORDAN/CHERRY 1995 – William B. JORDAN/ Peter CHERRY: Spanish Still Life from Vélazquez to Goya. London 1995, 129-137.

- KAZLEPKA 2007 – Zdeněk KAZLEPKA: V zahradě Armidině. Italské barokní zátiší v Čechách a na Moravě. Brno 2007.
- KONEČNÝ 1988 – Lubomír KONEČNÝ: Zeuxis in Prague: some Thoughts on Hans von Aachen. In: Luca Verlag FREREN (ed.): Prag um 1600. Beiträge zur Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II. Düsseldorf 1988, 147- 155.
- KYBALOVÁ/ŠÍP 1961 – Jana KYBALOVÁ / Jaromír ŠÍP: Barokní zátiší. Obraz a skutečnost. Praha 1961, nepag.
- LURKNER 1999 – Manfred LURKNER: Slovník biblických obrazů a symbolů. Praha 1999.
- NOVOTNÝ 1942 – Vladimír NOVOTNÝ: Holanské zátiší. Praha 1942, nepag.
- PANOFISKY 1958 – Erwin PANOFISKY: Early Netherlandish Painting. Its origins and character. Cambridge, Massachusetts 1958, 134-148.
- PÍSEŇ PÍSNÍ. Brno 1995. Přeložila Zuzana Nováková.
- PLINIUS 1974 – PLINIUS starší: Kapitoly o přírodě. Praha 1974, 272-321. Přeložil František Němeček.
- PREISS 1986 – Pavel PREISS: Italští umělci v Praze. Praha 1986, 106-122.
- ROYT/ŠEDINOVÁ 1998 – Jan ROYT / Hana ŠEDINOVÁ: Slovník symbolů. Praha 1998.
- SANDER 2008 – Joachim SANDER: The Magic of Things. Still-life painting 1500 – 1800. Frankfurt nad Mohanem 2008.
- SEGAL 1987 – Sam SEGAL: A Flower piece by Cornelis de Heem. In: Tableau Vol. 9 Nr .6. Amsterdam 1987, 32-33.
- SEIFERTO VÁ 1967 – Hana SEIFERTO VÁ: Barokní zátiší v Čechách. Liberec 1967.
- SEIFERTO VÁ 1979 – Hana SEIFERTO VÁ: Georg Flegel a kabinetní zátiší v Čechách v 17. a 18. století. Praha 1979.
- SEIFERTO VÁ 1989 – Hana SEIFERTO VÁ: Německé malířství 17. století. Praha 1989.
- SEIFERTO VÁ 1992 – Hana SEIFERTO VÁ: Georg Flegel. Praha 1992.
- SEIFERTO VÁ 1994 – Hana SEIFERTO VÁ: Georg Flegel (1566-1638). Z átiší. Praha 1994.
- SEIFERTO VÁ/SLAVÍČEK 1995 – Hana SEIFERTO VÁ / Lubomír SLAVÍČEK: Nizozemské malířství 16.-18. století ze sbírek Oblastní galerie v Liberci. Liberec 1995.
- SEIFERTO VÁ/ŠEVČÍK 1997 – Hana SEIFERTO VÁ / Anja K. ŠEVČÍK: S ozvěnou starých mistrů. Pražská kabinetní malba 1690 – 1750. Praha 1997.
- SEIFERTO VÁ/ŠEVČÍK 1998 – Hana SEIFERTO VÁ/ Anja K. ŠEVČÍK: ...et in Hollandia ego... Holandské malířství 17. století a raného 18. století ze sbírek Národní galerie v Praze. Praha 1998.

- SEIFERTOVÁ 2003 – Hana SEIFERTOVÁ: Mezi zátišími. Flámské a holandské obrazy 17. století a jejich ohlasy v kabinetní malbě střední Evropy. Cheb 2003.
- SEIFERTOVÁ/TŘEŠTÍK 2004 – Hana SEIFERTOVÁ / Jiří TŘEŠTÍK: Rachel Ruysch. Lesní zákoutí s květinami. Praha 2004.
- SEIFERTOVÁ 2013 – Hana SEIFERTOVÁ: Klidožití. Zátiší ze sbírek Strahovské obrazárny. Praha 2013.
- SPIKE 1983 – John T. SPIKE: Italian Still Life Painting from Three Centuries. Florencie 1983.
- SUCKALE/WENIGER/WUNDRAM 2007 – Robert SUCKALE / Matthias WENIGER/ Manfred WUNDRAM: Gotika. Köln, Praha 2007, 14-25.
- ŠEVČÍK 2012 – Anja K. ŠEVČÍK: Rembrandt & Co. Příběhy umění ve století blahobytu. Praha 2012, 72-100.
- ŠÍP 1967 – Jaromír ŠÍP: Flámská a holandská zátiší 17. století. Praha 1967.
- VASARI 1977 – Giorgio VASARI: Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů II. Praha 1977, 111-115, 272. Přeložil Pavel Preiss.
- VITRUVIUS 1979 – VITRUVIUS: Deset knih o architektuře. Praha 1979, 221-225. Překlad Alois Otoupalík.
- VORAGINE 1998 – Jakub de VORAGINE: Legenda aurea. Praha 1998. Přeložila Anežka Vidmanová, Václav Bahník, Irena Zachová.
- WOOLLETT/VAN SUCHTELEN 2006 – Anne T. WOOLLETT / Ariane VAN SUCHTELEN: Rubens and Brueghel. A working friendship. Hague 2006, 2-41.

Internetové zdroje

- BLASONE 2009 – Pino BLASONE: Mimesis in Ancient Art.
http://www.academia.edu/969735/Mimesis_in_Ancient_Art, vyhledáno 3. 6. 2015.
- BOEHM/HOLCOMB s. d. – Barbara Drake BOEHM/ Melanie HOLCOMB: Animals in Medieval Art.
http://www.metmuseum.org/toah/hd/best/hd_best.htm, vyhledáno 12. 6. 2015.
- LIEDTKE s.d. – Walter LIEDTKE: Still-Life Painting in Northern Europe, 1600-1800.
http://www.metmuseum.org/toah/hd/nstl/hd_nstl.htm, vyhledáno 12. 6. 2015.
- MEAGHER s.d. – Jennifer MEAGHER: Botanical Imaginery in European Painting.
http://www.metmuseum.org/toah/hd/bota/hd_bota.htm, vyhledáno 12. 6. 2015.
- MEAGHER s.d. – Jennifer MEAGHER: Early Netherlandish Painting.
http://www.metmuseum.org/toah/hd/enet/hd_enet.htm, vyhledáno 12. 6. 2015.

MEAGHER s.d. – Jennifer MEAGHER: Food and Drink in European Painting, 1400 – 1800.

http://www.metmuseum.org/toah/hd/food/hd_food.htm, vyhledáno 12. 6. 2015.

MEAGHER s.d. – Jennifer MEAGHER: Still-Life Painting in Southern Europe, 1600-1800.

http://www.metmuseum.org/toah/hd/sstl/hd_sstl.htm, vyhledáno 12. 6. 2015.

SELLERS s.d. – Vanessa Bezemer SELLERS: Gardens of Western Europe, 1600-1800.

http://www.metmuseum.org/toah/hd/gard_1/hd_gard_1.htm, vyhledáno 12. 6. 2015.